

MICHELANGELO

KRITISCHE UNTERSUCHUNGEN

II







MICHELANGELO

KRITISCHE UNTERSUCHUNGEN

ÜBER

SEINE WERKE

VON

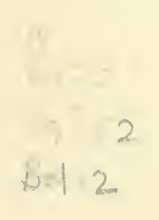
HENRY THODE

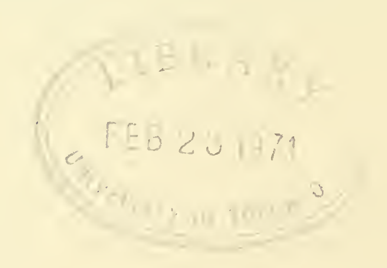
II. BAND

ALS ANHANG ZU DEM WERKE:
MICHELANGELO UND DAS ENDE DER RENAISSANCE,
DESSEN V. BAND

BERLIN
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1908







DRUCK VON FISCHER & WITTIG IN LEIPZIG.

INHALTSVERZEICHNISS
DES II. BANDES

Seite

VI. DAS JÜNGSTE GERICHT, DER ENGELSTURZ UND DIE FRESKEN IN DER CAPPELLA PAOLINA . . . 1

A. *Das Jüngste Gericht* 3

I. Geschichtliches 3
II. Zeichnungen 5
1. Gesamtentwürfe 6
2. Entwürfe für Einzelnes 9
III. Kopien 17
1. Zeichnungen 17
2. Gemälde 19
IV. Die Komposition und ihre Quellen 20
I. Die Verwerthung älterer künstlerischer Motive 21
II. Die Inspiration durch die Bibel 24
III. Die Inspiration durch Dante? 40
V. Deutung einzelner Figuren 49
1. Die Gruppenbildung 50
2. Die einzelnen Gestalten 52
1. Der Chor der Patriarchen 53
2. Der Chor der Apostel 55
3. Die Chöre der Propheten und der Confessores 56
4. Die Chöre der Sibyllen und Virgines 60
5. Der Chor der Märtyrer 62
Die mittlere Zone 62
Die untere Zone 63
VI. Die Urtheile über das Jüngste Gericht 64

B. *Der Engelsturz* 75

C. *Die Fresken der Cappella Paolina* 77

I. Geschichtliches 77
II. Zeichnungen 79

Seite

VII. DIE BAUTEN IN FLORENZ 83

I. Die Fassade von S. Lorenzo 85
1. Geschichtliches 85
2. Zeichnungen und Modelle 88
a) Fassade mit einfacher Säulenordnung 88
b) Fassade mit Attika 91
c) Fassade von einheitlicher Höhe 93
3. Der plastische Schmuck 101
1. Die Statuen 101
2. Die Reliefs 102

II. Das Ciborium und die Tribüne in S. Lorenzo 102
1. Geschichtliches 102
2. Zeichnungen 105

III. Die Medicikapelle 107
1. Geschichtliches 107
2. Zeichnungen 109
3. Der malerische Schmuck 109
4. Der Altar und die Kandelaber 111

IV. Die Libreria di S. Lorenzo 113
1. Geschichtliches 113
2. Die Zeichnungen 120
A. Gesamtanlage 120
B. Die kleine Libreria 120
C. Der Ricetto oder das Vestibül 121
D. Der Bibliotheksaal 135

V. Die Fenster am Palazzo Riccardi 136
VI. Das Portal und der Hochaltar von S. Apollonia 137
VII. Das Modell für das Gesims der Domkuppel 139
VIII. Der Entwurf zu einem Palazzo dell'Altopascio 140
IX. Entwurf für ein Haus des Baccio Valori 141
X. Michelangelos Haus in der Via Mozza 143
XI. Dem Meister zugeschriebene Villen bei Florenz 143
1. Die Villa dei Collazzi 143
2. Die Villa Aloisi oder del Trebbio 145
3. Die Villa Mazzei, früher Macchiavelli 145
4. Die Villa Liccioli alla Ruffina 146

XII. Entwurf für eine Villa des Marchese di Mantova 146
XIII. Auftrag auf eine Kirche und Brücke in Igno 146
XIV. Die Fortifikationsarbeiten 1529 147
XV. Der Entwurf für die Rialtobrücke in Venedig 149

VIII. DIE BAUTEN IN ROM 151

A. *Kirchliche Bauten* 153
I. S. Peter 153
1. Nachrichten über Michelangelos Thätigkeit 153
2. Zeichnungen und Stiche 160

Seite

II. S. Giovanni dei Fiorentini 178
Geschichtliches 178
Modell und Entwürfe 180

III. S. Maria degli Angeli 183
IV. Die Cappella Sforza in S. Maria maggiore 185
V. Die Kirche del Gesù 187
VI. Einige zugeschriebene kirchliche Bauten 187
1. Die Cappella Strozzi in Andrea della Valle 187
2. S. Anna de' Palafrenieri 188
3. Die Ornamente in Cap. Cesi in S. Maria della Pace . . . 188
4. Der Brunnen von S. Susanna 189
5. S. Maria dell' Orto 189
5. Die Holzdecke in S. Giovanni in Laterano 189

B. *Profanbauten* 190

I. Das Kapitol 190
Geschichtliches 190
Michelangelos Entwurf 193

II. Der Palazzo Farnese 195
Geschichtliches 195
Das Kranzgesims 197
Das Mittelfenster und Wappen 200
Das Erdgeschoss 200
Das zweite Geschoss des Hofes 200
Das oberste Geschoss des Hofes 200

III. Die Arbeiten im Belvedere des Vatikan 202
1. Treppe vor der grossen Nische 202
2. Die Nische für den Flussgott 202
3. Entwurf für einen Brunnen 202

IV. Entwurf für den Palast Julius' III. 202
V. Kleine Kapellenfassade im Castel S. Angelo 204
VI. Entwurf zum Collegio della Sapienza 204
VII. Entwurf für den Palast des Kardinals von Santiquattro . . 205
VIII. Entwurf für den Neubau eines Palastes 206
IX. Antheil am Bau der Vigna Julius' III. 206
X. Die Porta Pia 207
XI. Die Porta del Popolo 209
XII. Andere zugeschriebene Portale 210
XIII. Die Brücke S. Maria 211
XIV. Die Befestigung von Rom 213
XV. Michelangelos Haus am Macello de' Corvi 216
XVI. Erhaltene unbestimmte Entwürfe 217
XVII. Studien nach antiken Architekturtheilen 219

IX. ENTWÜRFE FÜR GRABDENKMÄLER UND FÜR KIRCHLICHE UND PROFANE GEBRAUCHSGEGENSTÄNDE 225

A. *Entwürfe für Grabdenkmäler* 227

I. Entwurf für ein Wandnischengrab 1517 227
II. Altar und Denkmäler in S. Silvestro 1518 228

Seite
III. Das Grabmal des Francesco Gonzaga 1519 229
IV. Das Grabmal des B. Barbazza in Bologna 230
V. Auftrag des Kardinals Cibo auf ein Grabmal 1531 231
VI. Zeichnungen für Grabmäler Leos X. und Clemens' VII. . . 232
VII. Das Grabmal Cecchino Braccis 1544 232
VIII. Rath für ein Grabmal des Herzogs von Suessa 234
IX. Rath für ein Grabmal des Prinzen von Orange 235
X. Mitwirkung am Grabmal Pauls III. 235
XI. Grabmal des Zanobi Montaguti 238
XII. Grabmal des Marchese von Marignano in Mailand 239
XIII. Zugeschriebene Epitaphien Pius' IV. und Kardinals Serbelloni 241

B. *Entwürfe für kirchliche und profane Gebrauchsgegenstände* . . . 242

XIV. Auftrag des Aldobrandini auf einen Dolch 1506 242
XV. Valerio Bellis Bitte um eine Zeichnung 243
XVI. Die Kandelaber der Medicikapelle 243
XVII. Der Vaso des Domenico Naldini 1521 244
XVIII. Salzfass für den Herzog von Urbino 1537 244
XIX. Bronzepferd für den Herzog von Urbino 1537 245
XX. Der farnesische Schrein 1540 247
XXI. Das farnesische Ciborium in Neapel 250
XXII. Das farnesische Salzfass 252
XXIII. Die zugeschriebenen Kandelaber in S. Pietro 252
XXIV. Die Erzählung von dem Mörser 253

X. STATUEN UND ENTWÜRFE ZU SOLCHEN 255

A. *Religiöses* 257

I. Der Christus in S. Maria sopra Minerva 257
1. Geschichtliches 257
2. Studien und Reproduktionen 267
3. Urtheile über das Werk 270

II. Kleine Statue eines kreuztragenden Christus 272
III. Die Pietà im Dom zu Florenz 273
IV. Die Pietà im Palazzo Rondanini 278
V. Die Pietà im Palazzo Barberini zu Palestrina 281
VI. Entwurf zu einer Petrusstatue 283
VII. Karton zu einer Statue in S. Peter 284

B. *Mythologisches* 284

VIII. Der Kauernde in Petersburg 284
IX. Der Apollo oder David für B. Valori 285
X. Die Brutusbüste 287
XI. Entwürfe zur Kolossalstatue der Piazza 288
1. Geschichliches 288
2. Entwürfe: Herkules und Antäus. Kakus. Simson . . . 295

XII. Entwurf zur Entführung eines Weibes 298
XIII. Modell zur Reiterstudie Henris II. 299
XIV. Angebliche Restaurirung antiker Statuen 301

Seite

XV. Unausgeführte Aufträge 305
1. Madonna für Kardinal Fiesco 1522 305
2. Koloss für Piazza S. Lorenzo 305
3. Auftrag auf eine Statue Andrea Dorias 306
4. Auftrag auf eine Büste Cosimo Medicis 306

XI. GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN UND ENTWÜRFE MYTHOLOGISCHEN, ALLEGORISCHEN UND PROFANEN INHALTES 307

I. Die Porträts der Söhne Urbinos 309
II. Das Porträt Cavalieris 310
III. Die Leda 311
1. Geschichtliches 311
2. Das Gemälde. Zeichnungen und Kopien 315
3. Michelangelos Vorbild 322
4. Zusammenfassendes 323
IV. Der Karton zu Venus und Amor 324
V. Die Idealbildnisse in Zeichnungen 331
1. Das Frauenideal 334
2. Das Jünglingsideal 339
3. Die Kleopatra 340
4. Die sogen. Zenobia oder Colonna 343
5. Der sogen. Graf von Canossa 345
6. Die sogen. Marchesa von Pescara 346
VI. Die Prudentia oder Veritas. 347
VII. Die zugeschriebene Fortuna 349
VIII. Der Raub des Ganymed 350
IX. Der Tityos. 356
X. Der Sturz des Phaeton 358
XI. Das Kinderbacchanal 363
XII. Die Bogenschützen 365
XIII. Die Herkulesthaten 370
XIV. Der Atlas mit Himmelskugel 373
XV. Verwechslung von Lionardo und Michelangelo 375
XVI. Der Traum. 375
XVII. Zeichnungen zur Divina Commedia. 382
XVIII. Entwurf zu einer Historie 384

XII. GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN UND ENTWÜRFE RELIGIÖSEN INHALTES 385

I. Zeichnungen für Gemälde Sebastianos del Piombo 387
1. Die Nachrichten. 388
2. Zeichnungen zu Gemälden 395
Die Auferweckung des Lazarus 396
Die Geisselung Christi 398
Christus im Limbus 400
Die Pietà in Viterbo 401
Die Geburt der Maria 401
3. Andere Zeichnungen 403

Seite

II. Zeichnung für Bugiardinis hl. Katharina 416
III. Unausgeführte Aufträge auf Gemälde 418
1. Gemälde für P. F. Borgherini 1515 419
2. Aufforderung nach der Türkei 1519 419
3. Sellajos Bitte um einen Entwurf 1522 421
4. Auftrag des Kardinals Dom. Grimani 1523 421
5. Fra Zanobi de' Medicis Bitte 1525 423
6. Der Auftrag Malvezzis in Bologna 1526 423
7. Federigo Gonzagas Bitte 1527 426
8. Anerbieten für Kardinal Salviati 1531 427

IV. Madonnenstudien 427
1. Maria mit Kind 427
2. Maria mit Kind und Johannes 432
3. Die hl. Familie 433

V. Die hl. Familie, „il Silenzio“ 434
VI. Der Karton der „Epifania“ 439
VII. Das Opfer Isaaks 443
VIII. Die eherne Schlange 444
IX. David und Goliath 444
X. Simson und Dalila 445
XI. Das „Noli me tangere“ 1531 446
XII. Die Auferstehung 449
XIII. Die Vertreibung der Wechsler 454
XIV. Die Verkündigung 456
1. In S. Giovanni in Laterano 456
2. In S. Maria della Pace 458
3. Zwei andere Entwürfe 460

XV. Das Gebet in Gethsemane 461
XVI. Christus und die Samariterin 464
XVII. Christus am Kreuz 465
1. Christus im Todeskampf 466
2. Christus im Tod verblichen 471

XVIII. Die Kreuzigung 475
A. Zugeschriebene Entwürfe 475
B. Erhaltene Entwürfe 476
Modelle zu den Schächern 478

XIX. Die Kreuzabnahme 480
XX. Die Grablegung in London 483
XXI. Die Pietà, Beweinung und Grablegung 488
A. Christus am Boden liegend 488
B. Christus auf einem Sitze 489
C. Zeichnung für Vittoria Colonna 492
D. Christus im Schoosse der Maria beweint 496
E. Christus von einer Gestalt gehalten 496
F. Christus von den Freunden gehalten 498
G. Die Grabtragung 499

XXII. Der Karton für die Pietà mit neun Figuren 502
XXIII. Christi Abschied von Maria 502
XXIV. Der hl. Hieronymus 503

Seite

ANHANG: DEM MEISTER IRRTHÜMLICH ZUGESCHRIEBENE WERKE, DIE VERHERRLICHUNG MICHELANGELOS NACH SEINEM TODE UND DIE ALTEN BILDNISSE MICHELANGELOS 505

A. *Irrthümlich zugeschriebene Werke* 507
1. Statuen und Büsten 507
2. Reliefs 510
3. Architektonisches und Kunstgewerbliches 513
4. Gemälde und Entwürfe 513

B. *Die künstlerische Verherrlichung des Meisters nach seinem Tode* . 517
1. Die Leichenfeier in S. Lorenzo 517
2. Die Darstellungen des Lebens in der Casa Buonarroti 525
3. Das Grabdenkmal in S. Croce 528

C. *Die alten Bildnisse Michelangelos* 532
1. Büsten 533
2. Medaillen 538
3. Stiche und Holzschnitte 540
4. Zeichnungen 544
5. Gemälde 545
6. Zusammenfassendes 552

VERZEICHNISS DER BESPROCHENEN ZEICHNUNGEN . . 555



VI

DAS JÜNGSTE GERICHT,
DER ENGELSTURZ UND DIE FRESKEN IN DER CAPPELLA PAOLINA

A. Das Jüngste Gericht

I

Geschichtliches

Während seines Aufenthaltes in Rom vom Herbst 1533 bis zum Frühjahr 1534 hat Michelangelo von Clemens VII. den Auftrag erhalten, an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle das Jüngste Gericht, an der Eingangswand den Sturz der Engel zu malen. Er gab an, sich an die Kartons zu machen, beschäftigte sich aber mit dem Juliusdenkmal. Am 26. September starb der Papst. Sein Nachfolger, Paul III., nimmt den Gedanken auf. Der Meister muss sich fügen und erhält den Auftrag, den Plan und Entwurf so, wie er ihn für Clemens gemacht, auszuführen. Am 16. April 1535 empfängt der Zimmermeister Perino del Capitano 25 Dukaten für den Bau des Gerüstes und sonstige Auslagen. (Hier, wie in einigen anderen Fällen, habe ich von mir übersehene oder erst neuerdings veröffentlichte Angaben für die Annalen des I. Bandes nachzutragen. Rossi: Giornale di erudizione artistica 1877, VI, 209. Pogatscher bei Steinmann II, 766, 1.) Die Vorbereitungen der Wand nahmen längere Zeit in Anspruch. Die Fenster wurden zugemauert, die Gesimse herabgeschlagen, die älteren Gemälde Peruginos und die zwei von Michelangelo gemalten Lunetten beseitigt und die Wand, wie Vasari berichtet, zur Vermeidung des Haftens von Staub in der Weise neu hergerichtet, dass sie etwas abgeschrägt ward und so oben weiter vorsprang als unten. Erst zwischen 10. April und 18. Mai 1536 ist Michelangelo an die Arbeit gegangen (Léon Dorez: Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles-lettres. Mars-Avril 1905 nach Dokumenten im Besitze des M. de Navenne). Demnach bezieht sich die Angabe in Pauls III. Breve vom 1. September 1535 von dem „begonnenen Werk" nur auf die Thätigkeit an den Kartons. Die Verzögerung scheint aber auch noch durch einen anderen Umstand veranlasst worden zu sein. Sebastiano del Piombo hatte

dem Papst die Idee nahegelegt, das Gemälde in Öl ausführen zu lassen. Michelangelo sagte weder Ja noch Nein und enthielt sich, da die Wand nach dem Willen Sebastianos hergerichtet wurde, einige Monate der Arbeit. Dann aber sagte er, gedrängt, endlich: er wolle das Gemälde nur al fresco ausführen; die Ölmalerei sei eine Kunst für Weiber und träge und bequeme Personen, wie Fra Bastiano eine sei. Er liess den Bewurf herunterschlagen und die Mauer für Freskomalerei bereiten (Vasari V, 584. Vgl. auch Steinmann: „Altes und Neues aus der Sixtinischen Kapelle“. Allgemeine Zeitung 1897, Nr. 149, Beilage S. 2). Am 4. Februar 1537 suchte der Papst den Meister, den er beständig drängte (nach Brief Giov. Maria della Portas an Herzog Francesco Maria 21. Januar 1537, s. Gronau, J. d. k. pr. K. XXVII, Beiheft S. 8), bei seiner Arbeit auf (Léon Dorez a. a. O.), der in diesem Jahr sein Werk sehr gefördert haben muss, denn im September antwortet er auf den Brief, in dem Aretino seine Phantasievorstellung von einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes entwickelt hatte, er bedauere diese Gedanken nicht für das Gemälde verwerthen zu können, da dieses zum grossen Theile vollendet sei. Auch in einem Brief della Portas an den Herzog von Urbino heisst es, der Künstler sei continuamente occupato alla pictura della Capella (Gronau a. a. O. S. 9). Dies war freilich eine absichtliche Übertreibung, wie Steinmann richtig bemerkt: wir dürfen uns aber den Eifer, mit dem Michelangelo an's Werk ging, gross denken. Vermuthlich durch mancherlei andere Arbeiten und Präokkupationen: die Angelegenheiten des Juliusdenkmales, die Pläne für die Neugestaltung des Kapitols, auch durch seinen Fall vom Gerüst wiederholt unterbrochen, wurde er mit dem grösseren oberen Theile Ende 1540 fertig, denn wir erfahren, dass am 15. Dezember dieses Jahres der Zimmermeister Ludovico Bezahlung für das Niedrigermachen des Gerüstes erhielt. Im Oktober 1541 war die grosse Schöpfung vollendet und wurde am 31. des Monats enthüllt. So sagt das Diarium des Petrus Paulus Gualterius (St. S. 776, 2). Nach Vasaris freilich unbestimmter Angabe hätte die Enthüllung zu Weihnachten stattgefunden. Urbino, der seinem Meister als Farbenreiber Gehülfendienste geleistet, erhielt vom Papst ein Geschenk von 60 Skudi (18. November) und bald darauf (26. Oktober 1543) das Amt eines Mundator picturarum capellarum palatii apostolici (St., Pogatscher, S. 770, 11 und 757, 7).

Michelangelo musste es selbst noch erleben, dass Veränderungen mit seinem Werke vorgenommen wurden. Der finstere Caraffa, der 1555 Papst wurde, war nur mit Mühe von dem Befehl, das Fresko herabzuschlagen, abzuhalten. Daniele da Volterra erhielt den Auftrag, die nackten Gestalten zu bekleiden, und veränderte

die als anstössig betrachtete Haltung der Heiligen Katharina und Blasius. Ein Girolamo da Fano setzte auf Befehl Pius' V., den der Kardinal Rusticucci hierzu bewog, und unter Herbeiziehung des Modenesen Domenico Carnevali die unselige Thätigkeit des „brachettone“ fort und vollendete sie (Vasari und Bottaris Notiz in der Vasariausgabe von 1760). Fast wäre es dann unter Gregor XIII. doch zur völligen Zerstörung gekommen. Dieser Papst wollte an Stelle der Michelangelo'schen „Obszönitäten“ ein Paradies von seinem Maler Lorenzino Sabbatini ausgeführt sehen. (Baglioni in Malvasia: Felsina pittrice I, 184.) Nochmals gerettet, hatte das Fresko, das, wie die anderen Fresken, 1625 von Simone Laghi und dann wieder um 1712 nach den Vorschlägen des Agostino Taja gereinigt wurde (Pogatscher bei Steinmann S. 783, Nr. 7 und 8), nochmals unter Clemens XIII. unter einer Übermalung zu leiden. Im Jahre 1762 hat der Abbé Richard sehr mittelmässige Künstler die schönsten nackten Figuren des Altargemäldes und der Decke (dies letztere muss, wie Steinmann bemerkt, ein Irrthum sein) mit Gewändern bedecken sehen. (Description de l'Italie 1769, V, p. 375.) Chattard (Nuova descrizione del Vaticano 1766, II, p. 41) nennt als Restaurator den Stefano Pozzi.

Eine Festigung des durch Mauerrisse bedrohten Gemäldes an der Altarwand, wie der Deckenbilder, wurde, von Leo XIII. angeordnet, in den Jahren 1903 bis 1905 unter Leitung des Prof. L. Seitz von Cecconi Principi und Giovanni Cingolani ausgeführt. (Pogatscher a. a. O. S. 784, 9. Steinmann in der Kunstchronik 1902/03 und 1903/04 an verschiedenen Stellen.)

Der Zustand, in dem das Riesenwerk auf uns gekommen, ist ein so gänzlich entstellter, dass ein Urtheil über die malerischen Qualitäten gar nicht mehr möglich ist.

II

Zeichnungen

Die Zahl der erhaltenen Entwürfe und Einzelstudien für das Jüngste Gericht ist eine verhältnissmässig kleine. Michelangelo selbst scheint fast alle seine Vorarbeiten zerstört zu haben. Dass er eine Zeichnung wie die der hl. Katharina — vermuthlich war es die Studie für die Gestalt im Fresko — an Pietro Aretino (1535, Bottari III, 190) verschenkte, ist eine Ausnahme gewesen. Nichts erfahren wir über die Kartons, denn selbst der einzige, bei dem man, wie Scheffler gethan, an das Fresko denken könnte, nämlich der in seiner Hinterlassenschaft erwähnte und an Cavalieri vermachte, der im Inventar als: „Christus und Maria“ bezeichnet wird, stellte, wie

sich aus Danieles da Volterra Brief an Vasari (Gotti II, 358) ergiebt, nicht die Gestalten des Gerichtes, sondern Christi Abschied von der Mutter dar. — Die im Folgenden mit St. angegebenen Nummern beziehen sich auf das Verzeichniss der Zeichnungen im Anhang I des Steinmann'schen Werkes über die Sixtinische Kapelle, II. Band.

I

Gesamtentwürfe für das Fresko oder für einzelne Gruppen

I. Die Hauptgruppe. Bayonne, Musée Bonnat. Thode 2. St. 64. Abb. Woodburn: Lawrence Gallery 14. St. S. 665, 64. Kreide. Christus mit erhobener rechter Hand, die Linke vor der Seitenwunde, den Blick nach unten gerichtet, sitzt in der Mitte. Seine Haltung ist ungefähr schon die im Fresko gegebene. Nur ist in der Zeichnung das linke Bein weiter ausgestreckt, das rechte nicht ganz so gekrümmt. In unmittelbarer Nähe rechts neben ihm scheinen eine oder zwei Figuren angedeutet. Etwas unter ihm, mit den Köpfen etwa die Höhe seiner Kniee erreichend, sitzen links und rechts, in schräger Vertiefung angeordnet, je sechs Figuren (doch kann man auch sieben zählen, wenn man einen ganz flüchtig skizzirten Kopf mit rechnet). Und hinter diesen zwei besonders hervorgehobenen Gruppen schliessen sich, kreisförmig angeordnet, eine grosse Anzahl von nur leicht skizzirten Personen an. Die Stimmung der Christus umgebenden Gestalten ist, verglichen mit der Erregung der Figuren im Fresko, eine verhältnissmässig ruhige. Nur die beiden hintersten fahren mit Bewegungen des Schreckens auf, eine andere rechts sucht sich zu verkriechen, und die vorderste links hebt wie flehend ihre Arme zu Christus empor. Diese letztgenannte nennt Steinmann Maria. Es ist möglich, dass die Madonna hier gemeint ist, sicher aber ist es, dass in den zwei Gruppen vorne die zwölf Apostel zu erkennen sind. Michelangelo knüpft also zunächst, so lebendig bei ihm auch Alles wird, an die Tradition an, welche die Apostel als Beisitzer zeigt. Bedenkt man dies, so wird es wahrscheinlich, dass auch Maria und Johannes als Pendants von ihm beabsichtigt waren, und dann käme man darauf, die vorderste Figur links als Maria und die rechts in ruhigem Anschauen versunkene als Johannes zu bezeichnen. In diesem Falle, der mir sehr wahrscheinlich dünkt, hätte man links und rechts je sieben Figuren zu zählen.

II. Entwurf für das ganze Fresko. Florenz, Casa Buonarroti XIII, 65. Thode 57. Ber. 1143. St. 65. Abb.

St. S. 666, 65. Alinari 1014. Kreide. In der Mitte oben Christus in stärker bewegter Haltung, das linke Bein hoch aufgestemmt, das rechte ausgestreckt. Mit der Linken greift er hier nicht an die Wunde, sondern scheint sein Gewand von ihr wegzureissen. Von links nähert sich ihm Maria mit weit ausgestreckten Armen, um Erbarmen flehend. Links neben ihr eine Gruppe von bewegten Gestalten, deren einige bemüht sind, nackte wie kletternd sich nahende Erlöste heraufzuziehen. Diesen folgen im Fluge von unten herauf andere Auserwählte, unter denen eine knieende klimmende Figur skizzirt ist, die im Entwurf und später im Fresko rechts unter den Stürzenden erscheint. Rechts von Christus eine Gruppe lebhaft bewegter Menschen. Der mittlere Theil der Komposition zeigt rechts und in der Mitte eine Lücke. Die rechte Ecke unten enthält den Sturz verzweifelt kämpfender Verdammter. Keines der später im Fresko gegebenen Motive lässt sich erkennen. Links unten einige aus Gräbern Auferstehende und eine nach oben schauende, stehende Figur. — Man sieht, der Meister ist sich über die Ausfüllung der Mitte noch nicht klar. Er denkt sich nur ein Aufschweben der Geretteten links, den Sturz der Verfluchten rechts. Noch fehlt der Charonsnachen und Minos. Doch verräth sich in der oberen Gruppe eine Befreiung von dem Traditionellen, insofern die Apostel als Beisitzer verschwunden sind und Maria, losgelöst von den Anderen, in lebhafter Aktion Christus nahe gebracht wird. Die einzig bekleidete, links unten stehende Figur, die nach oben schaut, giebt zu denken.

III. Entwurf für Christus und Maria und für die Märtyrergruppe. Florenz, Uffizien, 170 (147^{H}). Coll. Santarelli. Thode 235. Ber. 1654. St. 66. Abb. Jacobsen und Ferri XXIV. St. 667, 66. Brogi 1410B. Die Gruppe links auf dem Blatte zeigt Christus in gleicher Stellung, wie auf II, nur ist hier die Beinhaltung wieder ähnlicher I: das rechte Bein ist zurückgezogen, das linke tiefer aufgestellt (die nächste Veränderung scheint dann das Fresko selbst zu zeigen, in dem das zu stark Geschwungene der Haltung gemässigt und das früheste Motiv der auf die Wunde weisenden Hand wieder aufgenommen wird). Maria ist höher und Christus näher gerückt, so dass sie knieend sich in den leeren Raum unter Christi rechtem Arm einschmiegt. Im Fresko bleibt sie dann an demselben Ort, aber aus einer Knieenden wird eine Sitzende, und das Motiv des Flehens um Mitleid wird aufgegeben. — Rechts eine Gruppe von knieenden und vornüber sich neigenden Gestalten, darunter sind zwei Kreuzträger: der eine ähn-

lich demjenigen auf dem Fresko hält es hinter dem Rücken, der andere weist es, etwa wie Katharina später ihr Rad. Eine nach unten langende Figur ist später im Fresko auf die linke Seite des Gemäldes versetzt worden. — Es ist also jetzt die Gruppe der mittleren Schicht des Gemäldes konzipirt, noch aber scheinen die Figuren nicht als Märtyrer gedacht, denn man sieht keine bestimmten Attribute.

IV. Entwurf für die Gruppe der Märtyrer und für die zur Hölle Hinabgerissenen. London, British Museum 1895—9—15—518. Malcolm 80. Thode 364. Ber. 1536. St. 75. Abb. Ottley 33. Ber. CXLIV. St. 675, 75. Die Gruppe der Märtyrer zeigt nur in den zwei Figuren ganz rechts und im Kreuzträger Beziehung zur eben besprochenen Zeichnung. Schon treten drei Gestalten des Freskos: Laurentius, der Kreuzträger, der aber das Kreuz etwas anders hält, und Simon deutlich in der Stellung auf. Die Gruppe der Stürzenden ist ausgebildet, sie zieht sich aber mehr nach der Tiefe zu, als auf dem Wandgemälde, was darauf schliessen lässt, dass die Charonsgruppe noch nicht geplant war, sondern wie auf dem Entwurf II der Sturz bis in die untere rechte Ecke sich erstrecken sollte. Beibehalten von den hier gegebenen Gestalten werden im Fresko nur zwei: die von hinten gesehene auf dem rechten Bein knieende (im Gegensinne) und der Engel rechts über ihr. Ein zerrender Teufel erinnert schon allgemein an denjenigen unter der „Wollust". — Auf dem Blatte sind noch andere Einzelstudien. Eine Gruppe von drei erschreckt aus einander Stiebenden ist nicht in das Fresko übergegangen. Die Studie eines nach vorne Schwebenden (Brust und Arme) war wohl für einen Engel bestimmt, der einen Verdammten verdrängt: sein linker Arm mit der geballten Faust ist noch einmal gezeichnet. Eine sitzende Figur, mit dem rechten Arm hinablangend, scheint für die Märtyrergruppe bestimmt gewesen zu sein. Noch einmal erscheint der Kreuzträger, das Kreuz noch so haltend wie auf III. Der Rücken des Knieenden. Zwei kleine Skizzen bringen einen seitwärts zerrenden Teufel, eine andere den Oberkörper eines Verdammten, der die Hand vor den Kopf hält (hier taucht also das Motiv des von Teufeln und Schlangen Umstrickten im Fresko auf). Ferner sehen wir einen Sitzenden, den Kopf mit dem Arme schützend, einen rücklings hinunter Gestossenen, einen Knieenden, der die rechte Hand ans Haupt legt und einen nach vorne Fliegenden, der verzweiflungsvoll beide Fäuste vor das Gesicht hält. — Auf der Rückseite der Zeichnung (Abb. St. S. 676, 76) einige jetzt undeutlich skizzirte

Figuren für die gleichen Gruppen und ein zweimal wiederholter Kopf (s. unten).

V. Entwurf für die Auferstehenden, die linke untere Hälfte des Gemäldes. Windsor. Thode 545. Ber. 1620. St. 80 B. Abb. St. S. 682, 83. Kreide. Rückseite eines Blattes mit Einzelstudien (s. unten Nr. XXIII, XXIV). Links aus der Erde Emporsteigende: hier erscheinen neben anderen später nicht beibehaltenen Figuren bereits der von hinten gesehen sich auf beide Arme Stützende und der nach vorn Heraussteigende, der die Arme aufstützt. Weiter rechts, bereits fast wie im Fresko, die am Boden Liegenden und darüber die zwei von Engeln Emporgezogenen. Der mit dem Kopf nach unten Emporgetragene erscheint daneben noch zweimal skizzirt, und zwar sieht man in der einen Skizze mehrere Engel hülfreich mit ihm beschäftigt. Zwei andere Studien zeigen abweichende, nach oben getragene Gestalten.

Die fünf beschriebenen Entwürfe gestatten einen nicht unwichtigen Einblick in die allmähliche Ausgestaltung der gesamten Komposition. Anfangs verwerthet Michelangelo offenbar seine Gedanken für den Engelsturz, den er an der Eingangswand der Kapelle hatte schildern sollen. Hierbei wird im Auffliegen links und im Abstürzen rechts eine grosse Einheit von unten nach oben bis zu der Gerichtsszene gewahrt. Erst später tritt eine streifenartige Theilung durch die Einschiebung der Märtyrergruppen (und wahrscheinlich der entsprechenden links) ein, und ganz am Schlusse erst gewinnt die Auferstehungsszene und die Charonsgruppe als unterste Streifenschicht ihre Ausgestaltung.

2

Entwürfe für Einzelnes

A. Die Hauptgruppe.

Christus.

Durch zwei Kreideskizzen in der Casa Buonarroti könnte man an Christus erinnert werden. Die eine (XIII, 66. Thode 58. Ber. 1667) zeigt eine Figur mit hoch erhobenem linken Arm und gesenktem rechten in zwei Stellungen: einmal sitzend, das andere Mal stehend mit erhobenem rechten Beine. Berenson sieht hier eine Schülerhand und eine Variation des Christus. Ich halte das Blatt für ächt und aus der Zeit des Jüngsten Gerichtes, möchte aber Steinmanns Hinweis (S. 605 A.) auf die Ähnlichkeit mit den Studien zum „auferstehenden Christus“ beachtenswerth finden. Freilich gilt dies nur für den Entwurf der stehenden, nicht der sitzenden Figur.

Die andere Skizze (XII, 61, Thode 53), welche eine sitzende, abwärts schauende Figur, den linken Arm erhoben, den rechten aufgestützt, bringt, hat sicher keine Beziehung zu dem Christus, und es ist mir auch zweifelhaft, ob sie von Michelangelo herrührt.

Maria.

Von Jacobsen und Ferri (Abb. XIII) ist eine flüchtige Kreideskizze nach dem Nackten eines vollen weiblichen, nach halb rechts hinten gewandten Körpers auf die Maria, und zwar auf die Maria, wie sie in den Entwürfen II und III erscheint, bezogen worden. Sie befindet sich in den Uffizien (18735, Thode 224). Eine grosse Ähnlichkeit in der Haltung lässt sich nicht ableugnen, doch dünkt es mir wahrscheinlicher, dass die Studie für die den Baum hinaufkletternde Figur in der „Sündfluth" diente (s. oben S. 246 Nr. XXXII). Eine Röthelzeichnung in der Casa Buonarroti (VII, 7), die Gestalt des Fresko im Gegensinne zeigend, dürfte Schülerarbeit sein.

Der hl. Laurentius.

VI. Die ganze Figur, der Kopf nur angedeutet. Der Rost fehlt. Der Kopf daneben besonders gezeichnet. Haarlem, Teyler Museum. Kreide. Thode 261. Ber. 1468. St. 71 A. Abb. Marcuard XIII. St. S. 671, 71.

Der hl. Bartholomäus.

VII. Nach halb links gewandter bärtiger kahler Kopf. In grossen Verhältnissen. Kreide. London, British Museum. Malcolm 74. 1895—9—15—511. Thode 358. Ber. 1692. St. 73. Abb. Ottley 34. St. S. 673, 73. Seit Ottley erhielt sich die Annahme, dies sei eine ausgeführte Studie für den Bartholomäus. Berenson bestritt dies sowohl, als auch die Autorschaft Michelangelos. Steinmann liess beides zweifelhaft. Niemand wird bestreiten, dass der Kopf unangenehm wirkt, aber das liegt in dem Ausdruck, der ihm gegeben ist und dem Ähnliches wir ja im Jüngsten Gericht genug gewahren. In der Technik aber — es handelt sich um eine Kartonzeichnung — ist Nichts zu finden, was gegen die Autorschaft des Meisters spräche, dem ich die Röthelstudien auf der Rückseite bestimmt zuschreiben möchte. Man betrachte den Kopf nur etwas aus der Ferne, um seine Grossartigkeit zu gewahren. Aber mit dem Bartholomäus stimmt die Zeichnung nicht. Die Haltung nicht allein, sondern auch der Ausdruck sind ganz verschieden. Man müsste annehmen, dass es sich um einen früheren, dann aufgegebenen Entwurf handelt. Und dies würde wahrscheinlich durch die Bemerkung, dass ein anderer dieser Zeichnung ent-

sprechender Kopf sich im Fresko nicht vorfindet. So ist eine bestimmte Entscheidung unmöglich.

Der gute Schächer.

VIII. Der gute Schächer, wie im Fresko, links neben ihm aber andere Figuren, deren eine, nach rechts gewandt, ihn, wie es scheint, bei der Schulter fasst. Kreide. Bayonne, Musée Bonnat. Thode 3a. St. 67. Abb. St. S. 668, 67. Gleich neben der Gruppe rechts eine nach vorne schreitende und abwärts schauende Figur, vor der eine andere am Boden liegt. Sie erinnert in der Bewegung an den nackten Jüngling über dem Schächer.

Der junge Heilige über Bartholomäus.

IX. Studie zu seinem rechten Arme. London, British Museum 1856—5—10—1173. Thode 283. Ber. 1512. St. 72. Kreide. Ich folge in dieser Bestimmung Steinmann; ganz sicher ist sie nicht.

B. Die Engelgruppen.

Der Engel der rechten Gruppe, rechts in der Mitte über der Säule.

X. Die ganze Gestalt (der Kopf nur angedeutet). Der rechte Arm wiederholt daneben. Kreide. London, British Museum 1860—6—16—5. Thode 327. Ber. 1684. St. 63A. Abb. St. S. 663, 62. Phot. Br. 18. Die Zeichnung wurde von Berenson als nicht ächt betrachtet. Ich halte sie, wie eine Anzahl verwandter, unbedingt für ächt.

XI. Dieselbe Figur. Flüchtigere Studien. Kreide. Rückseite von X. St. 63B. Abb. St. S. 664, 63.

Der Engel der rechten Gruppe, der knieend, von hinten gesehen, die Säule umfängt.

XII. Studie für das linke Bein. Kreide. Florenz, Uffizien 17377. Thode 237. (Nicht ausgestellt, in der „Raccolta".) Diese Zeichnung ist bisher nicht beachtet worden. Sie gehört zu einer Reihe nach meiner Ansicht ächter, in breitester Weise ausgeführter Studien, als deren charakteristisches Beispiel die oben genannte X genannt werden kann (vgl. auch XXXIII).

Der Engel zu oberst der rechten Gruppe, mit dem Gewand.

XIII. Zwei Studien. Kreide. Auf dem Blatt XI. Die Armhaltung hier noch anders, dem linken Arm ist die Funktion (des Um-

schlingens) gegeben, die auf dem Fresko der rechte Arm hat, und die Rechte ist sprechend bewegt. Von Steinmann fälschlich auf den Engel mit dem Essigschwamm bezogen.

Entwurf für einen (nicht ausgeführten) Engel.

XIV. Oberkörper eines fliegenden Engels en face mit gekreuzten Armen. Kreide. Auf dem Blatte X. Die rechte Hand wiederholt. Steinmann meint irrig, es wäre vielleicht eine Studie für eine Frau oberhalb der sich Umarmenden in der Heiligenschaar rechts.

C. Die Gruppe der Emporschwebenden.

Der knieend Hinablangende.

XV. Entwurf der Figur, der linke Arm in zwei Haltungen skizzirt. London, British Museum, Malcolm 65. Thode 351. St. 68. Abb. St. 669, 68. Ich stimme Steinmanns Meinung bei, welcher die Zeichnung Michelangelo giebt.

XVI. Entwurf, welcher die Haltung des linken Armes in definitiver Weise gegeben zeigt. Florenz, Casa Buonarroti VI, 27. Thode 28a. St. 69. Abb. St. S. 669, 69.

Der ein Paar am Rosenkranz Emporziehende.

XVII. Skizze auf einem Blatt mit Studien für die Medicidenkmäler. Florenz, Casa Buonarroti V, 19. Thode 75. Ber. 1660. St. 70. Abb. St. S. 670, 70. Von Steinmann auf die Figur bezogen. Haltung des Oberkörpers und des rechten Armes ist allerdings verwandt, aber der Jüngling ist auf der Zeichnung sitzend dargestellt und der linke (nicht ausgeführte) Arm war aufgestützt gedacht. Dies ergiebt sich aus der gleichen Figur auf

XVIII. Oxford 70, 3. Thode 444. Ber. 1572B. Eine ähnliche Figur findet sich in der Gruppe der Märtyrer auf Londoner Zeichnung IV.

Der Emporschwebende, dem die Hand entgegengereicht wird.

XIX. Florenz, Uffizien 17377. Thode 237. Das linke Bein.

Entwürfe für (nicht ausgeführte) Schwebende.

XX. Mit erhobenen Armen fliegende Gestalt. Flüchtige Skizze. London, British Museum 1885—5—9—1893. Thode 331. Ber. 1510. Von Steinmann nicht erwähnt. Berenson erkannte mit Recht hier eine Studie für das Jüngste Gericht. Auf dem Entwurf in London aber (s. oben IV), wie er meint, findet sie sich nicht.

XXI. Zwei aufwärts fliegende nackte Gestalten. Früher bei Sir Charles Robinson, London. Thode 376. Ber. 1542.

XXII. Florenz, Uffizien 17377. Thode 237. Nicht ausgestellt: nach oben fliegende Gestalt mit erhobenen Armen, zurückgelegtem Kopf, von hinten gesehen.

D. Die Gruppe der Auferstehenden.

Der vom Engel aufrecht Emporgetragene.

XXIII. Studie zu den Beinen und zum rechten Arm. Kreide. Windsor. Thode 545. Ber. 1620. St. 80 A. Abb. St. 681, 82. Daneben auch die rechte Hand des ihn zerrenden Teufels.

Der vom Engel an den Beinen Emporgezogene.

XXIV. Flüchtige Studie zu dem Engel. Kreide. Auf demselben Blatt XXIII. Von Steinmann nicht erkannt.

Der vom Rücken gesehene, mit beiden Armen sich aufstützende Auferstehende.

XXV. Studie. Der Kopf nur angedeutet. London, British Museum 1886—5—13—5. Thode 333. Ber. 1683. St. 81 A. Abb. Lawrence Gallery 15. St. S. 683, 84. Entgegen Berensons Meinung halte ich, wie Steinmann, die Zeichnung für sicher ächt. — Eine Kopie in Röthel von Daniele da Volterra in den Uffizien 238.

Der Eingehüllte, Erwachende ganz links.

XXVI. Studie zum Oberkörper und rechten Arm. Auf der Rückseite von XXV. Abb. St. S. 684, 85.)

Ezechiel.

XXVII. Studie zu beiden Armen. Gleichfalls auf der Rückseite von XXV. Abb. St. S. 684, 85.

Der unter dem Fels Hervorkriechende.

XXVIII. Studie zu der Figur. Oxford 58. Thode 435. Berenson 1721 hält es für eine Zeichnung nach dem Fresko, so, wie es scheint, auch Steinmann, der die Zeichnung nicht erwähnt. Ich halte sie für ächt.

Die zwei am Boden liegenden Figuren rechts.

Eine Röthelstudie in der Casa Buonarroti (V, 20) ist offenbar eine Zeichnung nach dem Fresko.

Entwurf für einen (nicht ausgeführten) Auferstehenden.

XXIX. Ein nach rechts gewandt sitzender, mit beiden Händen nach links sich aufstützender Mann (Kopf nicht angegeben). Florenz,

Casa Buonarroti VI, 32. Thode 32. Röthel. Von Berenson (1406) richtig als eine Studie für das Jüngste Gericht bezeichnet, von Steinmann nicht erwähnt.

XXX. Studie eines männlichen, bartlosen Kopfes en face. Florenz, Casa Buonarroti VI, 31. Thode 30. St. 82. Abb. St. S. 608, 5. Kreide. Steinmann meint, was möglich, aber nicht bestimmt zu sagen: Entwurf für einen Auferstehenden.

E. Die Gruppe der Märtyrer.

Entwurf für eine nicht ausgeführte Figur.

XXXI. Ein etwas nach links gewandt sitzender Mann, der sich mit der Linken aufstützt, die Rechte hinabstreckt, offenbar, um einem Anderen zu helfen. Auf dem unter Nr. IV genannten Blatt. In Kreide. Könnte auch, ähnlich wie XV, für die Gruppe der Emporschwebenden bestimmt gewesen sein.

Der Todtenkopf in Oxford (60, 4. Abb. Fisher II, 4) ist Kopie.

F. Die Gruppe der stürzenden Sünder.

Der mit dem rechten Bein knieende, von hinten gesehene Verdammte.

XXXII. Entwurf der ganzen Figur. Kreide. Paris, Louvre 707. Thode 482. Ber. 1591, der aber die Beziehung nicht erkannte. Von Steinmann nicht erwähnt. Die Stellung ist im Fresko etwas verändert.

Der Teufel mit der Seele über dem Charonsnachen.

XXXIII. Studie zu dem Teufel, auf anderem Blatte: dessen linker Arm und die linke Schulter. Kreide. Haarlem, Teyler Museum. Thode 262. Ber. 1673. St. 76. Abb. v. Marcuard XVa und XVb. St. S. 677, 77 u. 78. Schon v. Marcuard erkannte hier einen Entwurf zu einer Figur im Gericht. Steinmann bestimmte sie mit Recht näher als eine an Signorellis „anima damnata" anknüpfende Vorstudie zu dem Teufel. Die Zeichnung gehört zu einer ganzen Gruppe von Entwürfen, die Berenson alle mit Unrecht Michelangelo nimmt, und ist ganz besonders beweisend für die Ächtheit aller dieser Blätter (s. Nr. XII). — Eine alte Kopie nach der ganzen Gruppe in Lille. Ber. 1677. Abb. Br. 33.

Die Zeichnung der Figur der „Wollust" im British Museum 1895—9—15—505, Malcolm 68, ist Kopie.

Entwürfe für (nicht ausgeführte) Figuren.

XXXIV. Kopfüber abwärts stürzende Figur. Zwei Skizzen. Kreide. London, British Museum 1885—5—9—1894. Thode 332.

Ber. 1511. Von Steinmann nicht erwähnt. Berenson erkannte die Beziehung zum Jüngsten Gericht. Ich finde die Gestalt auf dem Londoner Entwurf IV in der Mitte.

XXXV. Nach vorne schwebende Figur, das linke Bein knieend (offenbar auf Wolken), mit dem rechten Arm einen rund gebildeten Gegenstand (vielleicht eine andere Figur?) umfangend, in den Zügen der Ausdruck des Schreckens. Der linke Arm ist nicht sichtbar. Lille, Musée Wicar 99. Thode 278. Ber. 1678. St. 78. Abb. St. S. 679, 80. Br. 37. Von Morelli (Kunstchronik 1892, S. 377), dessen Meinung ich bin, für ächt, von Berenson und Steinmann nur für Kopie einer Zeichnung Michelangelos gehalten. Steinmann meint, es sei eine Studie für einen Verdammten, der mit vorgebeugtem Oberkörper aus Charons Kahn springt. Dies kann ich nicht zugeben. Die Stellung ist ganz verschieden, die Gestalt ist nicht in springender Bewegung, sondern schwebt in der Luft. Sie war offenbar für die Gruppe der stürzenden Verdammten bestimmt. Vielleicht trat an ihre Stelle der von Teufeln und Schlangen Umwundene.

XXXVI. Brust und Arme (der Kopf nur angedeutet) eines Nackten in verzweifelter Bewegung. Er legt die Linke an den Hinterkopf, die Rechte vorne an das Gesicht. Der rechte Arm ist in etwas anderer Haltung nochmals gezeichnet. Auf dem eben erwähnten Blatte. Steinmann berücksichtigt diese Skizze nicht. Auch sie war für einen Verdammten bestimmt. Ähnliche Schreckensgebärde macht eine Gestalt in Charons Kahn auf dem Fresko, doch ist die Bewegung eine ganz andere.

XXXVII. Eine nach hinten gewandt knieende Figur, welche die Arme etwas nach rechts erhebt. Kreide. Florenz, Casa Buonarroti XI, 54. Thode 49. St. 74. Abb. St. S. 674, 74. Album Michelangiolesco VI.

XXXVIII. Halbe Figur eines nach halb rechts gewandten, abwärts schauenden Mannes, der die Hände abwehrend nach links hinten bewegt, ähnlich wie der Adam in der Vertreibung aus dem Paradiese. Florenz, Casa Buonarroti V, 64. Thode 24. Ob die Skizze von Michelangelo? Ich glaube es, jedenfalls geht sie auf ihn zurück. Darüber verkürzter Kopf, nach einem Kopf ganz links unten im Jüngsten Gericht.

XXXIX. Von vorne gesehener Mann, das linke Bein wie knieend, die Rechte erhoben, die Linke nach links unten greifend, wohin auch der Kopf blickt. Flüchtige Röthelskizze. Florenz, Casa Buonarroti I, 4. Thode 14. Wohl Studie für einen der Engel.

XL. Halb nach links gewandter Kopf eines in Verzweiflung schreienden bartlosen Mannes. Ein Gewandstück umflattert ihn. Kreide. Windsor. Thode 544. Ber. 1619. St. 77. Abb. St. S. 678, 79. Phot. Br. 114. Eine Kopie in den Uffizien 137, 601. Phot. Br. 182. Diese gewaltige, berühmte Zeichnung war wohl eine Studie für einen der Verdammten.

G. Die Charonsgruppe.

Der vordere an einem Eisenhaken ziehende Teufel.

XLI. Grossartige Studie auf der Rückseite des eben erwähnten Blattes XL. Phot. Br. 106. Kohle. Die Stellung der Beine ist schon ähnlich, aber der Oberkörper ist nach links gesenkt, der thierische Kopf nach rechts gewendet und die Hände zerren links den (nicht angegebenen) Kahn.

Der Schreiende im Kahn, der die Hände an den Kopf legt.

XLII. Skizze des Oberkörpers mit Kopf und Armen. Auf dem Blatt der Casa Buonarroti, s. oben Nr. XVI.

Der die Auferstehenden belauernde Teufel in der Höhle.

XLIII. Kopie einer Originalzeichnung in Florenz, Uffizien 144, 616. Thode 212. Offenbar eine Studie für die Figur, da die angezogene Stellung des rechten Beines von der des Fresko abweicht und die Füsse noch nicht die Krallenform haben.

Teufelsfratzen.

XLIV. Drei groteske Köpfe. Röthel. London, British Museum 1859—6—25—557. Thode 299. Ber. 1490. St. 79. Abb. St. S. 680, 81. Br. Der eine ist für den Teufel links unten neben Minos verwendet, ein anderer vielleicht für den Kopf rechts unten neben Minos — wie auch Steinmann annimmt. Ich glaube aber, dass diese Fratzen bereits früher, in der Zeit der Arbeit an den Medicigräbern, entstanden sind, in der gleichen Zeit wie die Maskenköpfe in Lille (Br. 35), die ich, trotz Steinmanns Einspruch, mit Berenson für ächt halte — die in der Casa Buonarroti sind eine Kopie und so auch eine Zeichnung in Frankfurt a. Main, Städel'sches Institut 392, wo übrigens der untere Kopf des Londoner Blattes wiederholt ist. (Vgl. oben Exkurs über die Medicigräber I, 499.)

H. Nicht näher zu bestimmende Entwürfe.

XLV. Ein nach rechts hinten ausschreitender Mann von mächtigen Formen; nur der Unterkörper ausgeführt.

Auf der Rückseite der Studie zum hl. Laurentius. S. oben Nr. VI. Steinmann 71 B. Abb. v. Marcuard XIV. St. S. 672, 72. Steinmann meint: vielleicht für den Verdammten ganz links in der Gruppe der sieben Hauptsünden. Diese Vermuthung kann ich, da es sich um ein ganz anderes Motiv handelt, nicht theilen. Die Figur ist im Fresko nicht verwerthet worden.

XLVI. Aktstudie des Oberkörpers eines jungen Mannes, der, die Arme gesenkt, sich halb nach links wendet und nach links hinten aufwärts schaut. Kreide. Lille, Musée Wicar 104. Thode 279. Weder von Steinmann noch von Berenson erwähnt. Nach meiner Ansicht eine schöne ächte Studie für einen Auserwählten.

XLVII. Nach hinten schreitender Mann, der sich etwas nach links wendet und den linken Arm nach der Seite ausstreckt. Leichte Kreideskizze. London, British Museum. Malcolm 75. Thode 395. Ber. 1531. Schon von Robinson auf das Jüngste Gericht bezogen.

XLVIII. Stehender Mann en face, nach rechts schauend, die Rechte gesenkt, die Linke über die Brust gelegt. Flüchtige Kreideskizze. London, British Museum. Malcolm 76. Thode 360. Ber. 1532.

XLIX. Anatomische Studie eines Oberkörpers von hinten gesehen. Kreide. Florenz, Uffizien 17 377. Nicht ausgestellt. Auf demselben Blatt wie oben Nr. XIX. Rückseite. Daneben undeutliche bewegte Figur, von vorne gesehen.

L. Nach rechts gesenkter unbärtiger Kopf eines Mannes. Auf der Rückseite des Londoner Entwurfes für den Sturz der Verdammten. S. oben IV. St. 75 B. Abb. St. S. 676, 76. Steinmann sieht in ihm eine Studie für den Heiligen links neben dem Kreuzträger. Dies muss dahingestellt bleiben.

III

Kopien

1. Zeichnungen.

Deren Anzahl ist eine so grosse, dass ich auf ein genaues Verzeichniss verzichten muss. Ich erwähne alte Zeichnungen, welche die gesamte Komposition wiedergeben, in Oxford 65 (Abb. Fisher II, 2) und in Paris (834), eine Nachzeichnung der rechten Seite im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. (Nr. 3982, danach ein Umrissstich im Gegensinne ebendaselbst), wo auch eine Kopie der zwei Engel rechts oben neben der Säule bewahrt wird (Nr. 391), des

Sturzes der Verdammten bei E. J. Poynter (Abb. Symonds II, 48). Eine „besonders kunstvoll ausgeführte Zeichnung“, 1811 von Tommaso Minardi angefertigt, ist in der Vatikanischen Bibliothek (St. S. 518, A. 1). Eine von Alexandre Charles Guillemot, um 1812 entstanden, im Louvre. Von Kopien einzelner Figuren findet sich eine besonders grosse Anzahl im Louvre (die Nrn. 736, 738, 740, 744, 783, 790, 795, 797, 808, 817, 819, 821, 824, 830), in Mailand (Phot. Br. 10, 11, 12, 19, 20, 22) und in Oxford (60, 4. 61. 62. 63. 69. 83, bis auf 83 alle bei Fisher abgebildet). In Photographieen sind zugänglich drei Zeichnungen in dem Grossherzoglichen Schlosse zu Weimar (Br. 112, 113, 114), wo auch eine Kopie der Madonna aufbewahrt wird, in Venedig (Br. 18, 20), in der Albertina zu Wien (Br. 45, 46), wo ausserdem auch ein posaunenblasender Engel (Nr. 139) zu finden ist, in Chatsworth (Br. 23), in der Casa Buonarroti (Alinari 1010 und 1066).

Wohin die Zeichnungen, die Daniele da Volterra für die Gewänder entworfen, dereinst in der Sammlung Cicciaporci, gelangt sind, vermag ich nicht zu sagen (Fanfani: Spigolatura Michelangiolesca S. 98). Auch ist nicht mehr nachzuweisen, wohin die Zeichnungen, die nach Vasari (VI, 578) Battista Franco von dem ganzen Gemälde gemacht hat, wohin die drei Blätter mit den sieben Hauptsünden, die Vasari gleich nach Enthüllung des Fresko anfertigte (V, 553) und an Giulio Romano nach Mantua sandte, gekommen. Drei Zeichnungen, darunter eine aquarellirt, werden im Inventar von Parma erwähnt, 1662 (Venturi: Le Gallerie nazionali 1902. V, 269, 270, 282).

In wiefern eine Kreidestudie Sebastianos del Piombo (?) für seinen „Christus an der Säule“ in S. Pietro in montorio, im Kupferstichkabinet Pal. Corsini aufbewahrt (Abb. Venturi: Gallerie Italiane 1896. II, Taf. XI, S. 154, d'Achiardi: Seb. del Piombo, Fig. 28), mit Benutzung des Kreuzträgers in der Gruppe der Heiligen — so meint Steinmann (S. 538, Anm.) — entstanden sein könnte, begreife ich nicht. Sebastianos Geisselung war doch schon 1525 fertig. Siehe hierfür den Exkurs über Michelangelo und Sebastiano.

Zum Schluss sei, als nicht unwichtige Belehrung für den Beurtheiler der Zeichnungen Michelangelos, eine bei Malvasia (Felsina pittrice 1841. I, 197) berichtete Geschichte mitgetheilt. Der Kardinal Alessandro d'Este zeigte dem D. Kalvaert seine schöne Zeichnungensammlung. Kalvaert erkannte alle die Künstler, welche die Blätter verfertigt. Aber als sie zu einem Nackten Michelangelos aus dem Jüngsten Gerichte und zu zwei Figuren Raphaels aus der Schule von Athen kamen, unterrichtete Kalvaert den Kardinal davon, dass es nicht Originale seien, sondern Kopien, die er nach den Gemälden selbst verfertigt, und zwar *indem er die Figuren an einigen Stellen veränderte*. Denn so war es ihm von

einem gewissen Pomponio, der ihm den Auftrag gab, befohlen worden. Und eben Dieser sei es gewesen, der, nachdem das Papier angeräuchert und hier und da dünner gemacht worden war, die Zeichnungen dann als Originale dem Kardinal verkauft hatte.

Solchen Thatsachen gegenüber wird selbst der geübte Kenner sich bescheiden müssen, die Möglichkeit, dass auch er sich bisweilen irre, zuzugeben.

2. *Gemälde.*

Ich erwähne:

1. Die wichtige Kopie von Marcello Venusti im Museum zu Neapel, welche, 1549 für den Kardinal Alessandro Farnese ausgeführt, das Gemälde vor der Thätigkeit Danieles da Volterra zeigt — cosa rara e condotta ottimamente (Vasari VII, 575). Noch 1638 in Rom (von Gaspare Celio in der „Memoria" über die Gemälde Roms) angeführt, vgl. St. S. 517. S. A. Bertolotti: Speserie segrete e pubbliche di papa Paolo III in Atti e memorie della dep. di st. p. per le prov. dell'Emilia N. S. III, Mod. 1878, p. 211. Lanciani: Storia degli scavi di Roma 1903, II, 160. Zwei Zeichnungen Venustis zu dieser Kopie werden im Inventar des Pal. ducale von Mantua 1627 erwähnt. (Carlo d'Arco: delle Arti e degli Artefici di Mantova 1859. II, 161 und 166.) — Abb. bei St. Taf. LXVI. — Die meisten gestochenen Reproduktionen des XVI. Jahrhunderts und alten gemalten Kopien gehen auf Venustis Bild zurück.
2. Kopie des Venusti'schen Bildes von Robert le Voyer aus Orléans. Vgl. St. S. 517. 1570 entstanden. Der Künstler erhielt daraufhin das römische Bürgerrecht. Jetzt im Museum von Montpellier. (C. Jarry: Document inédit sur un jugement dernier de M. A. in „Réunion des sociétés des beaux-arts des départements". Paris 1895, p. 616. Abb. Pl. XX. Vgl. auch Schorns Kunstblatt 1837, XVIII, 418.)
3. Kopie von Francesco Dandi da Forlì. Florenz, Palazzo Corsini.
4. Kopie in Padua, Museo civico (auch ohne die Gewänder), von einem Venezianer der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.
5. Kopie einzelner Hauptgruppen von Alessandro Allori in seinem Altargemälde der Kapelle Montaguti in S. Annunziata zu Florenz. (Vasari VII, 606. Baldinucci IX, 522.)
6. Kopie bei Vicomte de Castex, erwähnt von L. L. Chapon (Le Jugement dernier de M. A., Paris 1892).

Angeführt werden in der älteren Litteratur Kopien in S. Eligio zu Neapel (von O. Boni bei Fréart: Idea della perfezione della pittura, Firenze 1809, App. p. 31), bei Antonio Cocchi in Florenz (bemalter Stich, Gori: Notizie in Ausgabe Condivi von 1746 p. 116), beim Connetabile Colonna in Rom (Brief des Giacomo Carrara vom 19. Juni 1768 in Bottari: Lett. Pitt. VI, 237), in der k. Sammlung in Neapel (auf Kupfer, s. Bottari ebendaselbst), in Palermo (Inventar 1807. Bei Venturi: Le Gallerie nazionali 1902, V, 320) und 1820 bei M. Daval (A. Lenoir: Annales françaises des Arts, des Sciences et des Lettres 1820, VI). — In der Ecole des beaux-arts in Paris befindet sich die 1833 bis 1836 von Sigalon angefertigte Kopie in Originalgrösse, für die einstige Kapelle der Petits-Augustins bestimmt. — Vgl. Steinmann, S. 518, Anm. 1. — Für eine Originalstudie zum Fresko wurde ein grau in grau ausgeführtes Bild in der Gallerie des Principe di Colobrano in Neapel ausgegeben. Es zeigte viele Varianten in den Figurengruppen. (Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze, Napoli 1845, II, 325.)

Von Aquarellkopien, die Bury und Lips für den Grafen Friess anfertigten, erzählt Goethe in der Italienischen Reise (August): „Sorgfältige Durchzeichnungen der unteren Köpfe und Figuren des Altarbildes, die man mit der Leiter erreichen konnte, wurden gefertigt, erst mit weisser Kreide auf schwarze Florrahmen, dann mit Röthel auf grossen Papierbogen durchgezeichnet."

Von einer sonderbaren Gemäldekopie eines Seligen, der aber als Ketzer ins Feuer gestellt ist, aus der Gall. Buckingham 1718 in die Prager Gallerie, von dort 1749 nach Dresden gelangt, erfahren wir durch Claude Philipps (The Gallery of pictures of Charles I., I, S. 60) und Karl Woermann (Galleriekatalog Nr. 74).

IV

Die Komposition und ihre Quellen

Über das Verhältniss des Meisters zu seinen Vorgängern ist des Öfteren gehandelt worden, und jede Untersuchung hat die gewaltige Originalität seiner Schöpfung erwiesen. So gewiss Eindrücke von älteren Kunstwerken bei der Konzeption mitgewirkt haben, so neu gestaltend ist doch das Schauen des gesamten Vorganges in einem dramatisch einheitlichen Sinne und die im Einzelnen sich bewährende Erfindung. Erst neuerdings ist, nachdem schon seitens Colombs de Batines (Bibliografia Dantesca, Prato 1845, I, 301—338) und in einem Aufsatz: Cenno intorno al Giudizio universale di Giuseppe Velasquez e a quello della Sistina di

Michelangelo (Faro di Messina II, 368—373) die Inspiration des Meisters durch die Divina Commedia hervorgehoben worden war, durch Wolfgang Kallab (in den „Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet", Wien 1903) und Ernst Steinmann in seinem Werke über die Sixtinische Kapelle die Bedeutung des Einflusses, welchen Dantes Dichtung auf das Jüngste Gericht gehabt habe, näher erörtert worden. Es gilt zu untersuchen, in wie weit diese Behauptung begründet ist, und zu diesem Behufe heisst es, erstens zunächst scharf hervorzuheben, welche Elemente in Michelangelos Werk schon der vorhergehenden Kunst zu eigen waren und daher unmittelbar aus dieser zu erklären sind, und zweitens, welche Vorstellungen er dem Studium der Bibel, deren eifriger Leser er gewesen ist, verdanken konnte. Erst Das, was nicht auf diese beiden Quellen zurückzuführen ist, kann als ein der Anregung durch Dante Verdanktes in Frage kommen. Es will mich bedünken, als habe man die Hauptquelle der Inspiration, die Bibel, bisher zu wenig berücksichtigt.

I. Die Verwerthung älterer künstlerischer Motive.

Aus dem Zusammenhang der Erscheinungen ergiebt sich, dass unter den früheren Darstellungen des Gerichtes diejenigen von Giotto, im Camposanto zu Pisa, von Signorelli und auf dem Revers der Medaille Filippos Strozzis von Bertoldo es waren, die auf Michelangelo den stärksten Eindruck hervorgebracht, in geringerem Grade die Skulpturen Niccolò und Giovanni Pisanos, die Bilder Fra Giovannis und das Fresko Fra Bartolommeos. Die Beziehungen zeigen sich in Folgendem:

1. Das Gesamtschema seinen Grundzügen nach: Christus in Mandorla in der Höhe, umgeben von Heiligen, links unten die Seligen, rechts die Verdammten ist das Traditionelle. Die Anordnung der Posaunen blasenden Engel in der Mitte unter Christus und des Engels, welche die Marterwerkzeuge tragen, in der Höhe über ihm links und rechts geht auf das Fresko in Pisa als Vorbild zurück.
2. Die Auffassung Christi als des im Zorn mit erhobener Hand die Verdammten in den Abgrund Schmetternden ist die gleiche, wie auf dem Pisaner Gemälde.
3. Die Leidenswerkzeuge: Säule, Kreuz, Stab mit Ysopschwamm, Dornenkrone hatte Michelangelo in Signorellis Deckenbild in Orvieto, welches die Engelgruppe zeigt (signa judicium indicantia), gesehen. Auch auf der Medicimedaille, auf welcher ein Engel mit dem Kreuz, ein anderer mit der Säule erscheint, also eine ähnliche Gegenüberstellung gebracht ist.

4. Die Erweiterung des Tribunals der Apostel durch Hinzufügung von Heiligen war schon von Fra Giovanni Angelico vorgenommen worden.
5. In Gruppen gegliedert erscheinen diese Heiligen bereits an den Deckengewölben der Orvietaner Kapelle. Und zwar sind es die Chöre der Patriarchen, Propheten, Apostel, Kirchenväter, Märtyrer und heiligen Jungfrauen.
6. Besonders grossartige Darstellungen der die Posaunen blasenden Engel hatten ausser dem Meister im Camposanto besonders Giovanni Pisano an der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja, deren starke Wirkung auf Michelangelos Phantasie auch in den Sibyllen nachzuweisen ist, und Signorelli in Orvieto gegeben.
7. Die Nacktheit der auferweckten Erlösten und Verdammten war durch Signorelli zur höchsten künstlerischen Wirkung gesteigert worden.
8. Der Kampf von Engel und Teufel um eine Seele ist ein altes Motiv. Es erscheint an Niccolò Pisanos Kanzel in Pisa und spielt eine bedeutende Rolle in dem Triumph des Todes im Camposanto.
9. Das Emporsteigen der Auferweckten aus der Erde hatte in Sonderheit durch Signorelli seine drastische Verdeutlichung gewonnen.
10. Die Abwehr der zum Himmel Emporstrebenden durch Engel und ihr durch das Eingreifen von Teufeln beschleunigter Sturz war von Signorelli dargestellt worden. Schon Giotto hatte in grosser Mannigfaltigkeit der Motive diesen Sturz (im Feuerstrom) geschildert.
11. Das Vorbild der menschlich gebildeten, aber gehörnten Teufel ist gleichfalls bei Signorelli zu finden.
12. Ebenso der eine Seele auf den Schultern tragende Teufel. Das Motiv wird schon von Niccolò Pisano gebracht.
13. Dass die Sünder durch Teufel mit Haken in die Hölle gezerrt werden, finden wir bei Fra Giovanni.
14. Charon in seinem Nachen (aber ohne Ladung) ist von Signorelli auf dem einen Schmalbilde in Orvieto dargestellt worden, auf dem
15. auch der schlangenumwundene Minos erscheint.

Fragen wir nunmehr nach Feststellung dieser Beziehungen zur vorhergehenden Kunst, was das Neue in Michelangelos Schöpfung ist, so zeigt sich dies zunächst und vor Allem, allgemein gefasst, in der einheitlichen dramatischen Konzeption der momentanen Wirkung des Verdammungsurtheiles, das nicht allein die Sünder, sondern auch die himmlischen Heerschaaren, die in den älteren Darstellungen ein feierlich theilnahmsloses Tribunal gebildet hatten,

in Schrecken und leidenschaftliche Erregung versetzt. Zweitens in der Mitwirkung der Märtyrer an dem Racheakt und drittens in der Vorstellung, dass die Erlösten ihren Flug durch die Lüfte nach oben nehmen und die Verdammten, die den Himmel stürmen wollen, von Engeln hinabgeschmettert werden. Aus dieser neuen Konzeption ergaben sich nun folgende Erscheinungen:

1. Die Eintheilung in drei Zonen, die ganz allgemein an Giottos Komposition gemahnt.
2. Die erregte Bewegung der Heiligen.
3. Das Mitwirken der Märtyrer bei dem Urtheil.
4. Der Aufflug der Seligen. Motiv: Emporstreben und Emporgezogenwerden. Ein Engel zieht zwei Gestalten, einen Mann und eine Frau, am Rosenkranz aufwärts.
5. Der Absturz der Verdammten. Motiv: Engel schmettern sie mit den Fäusten hinab, Teufel zerren sie, Andere stürzen sich im Flug nach unten.

Hierzu kommen folgende weitere Neuerungen:

6. Die Gliederung der Engel mit den Leidenswerkzeugen in zwei stark bewegte Gruppen.
7. Die bisher beschränkte Zahl der Heiligen hat einer unzähligen Menge Platz gemacht.
8. Die Gliederung der Heiligen in vier (respektive) fünf Gruppen. a. die Christus im Kranz umgebende, die sich in zwei zerlegen lässt, nämlich in eine links und eine rechts von ihm befindliche. b. die seitliche Gruppe von Frauen links. c. die seitliche Gruppe von Männern rechts und unter der letzteren d. der Chor der Märtyrer. Es frägt sich, in wie weit diese Gliederung den von Signorelli gebrachten Chören entspricht.
9. Die Heiligen thronen nicht mehr, wie früher, sondern stehen und sitzen auf kompakten Wolken. Motive: erschrecktes Schauen und Lauschen, Gespräch, Umarmungen. Petrus weist seinen Schlüssel, Bartholomäus sein Messer. Eine Frau umfängt eine zu ihr sich flüchtende jüngere.
10. Die Heiligen sind nackt dargestellt, nur verhältnissmässig wenige durch Attribute gekennzeichnet.
11. Christus ist bartlos, in einer Bewegung des Sicherhebens gegeben.
12. Maria schmiegt sich, auf die Erlösten schauend, an seine Seite.
13. Die Engel sind nicht beflügelt.
14. Die Posaunen blasenden Engel sind in grösserer Anzahl gegeben.
15. Zwei Engel dieser Gruppe halten, der eine ein kleines Buch nach der Seite der Gerechten, der andere ein grosses nach jener der Ungerechten.

16. Die Auferstehenden befinden sich zum Theil in Klüften und unter Steinplatten. Motive: Emporsteigen aus der Erde, Hervorkriechen, Liegen, Sichemporrichten, Engel entführen Teufeln Seelen in die Luft. Einzelne Gerippe, einer mit Todtenkopf.
17. Ein stehender älterer bärtiger Mann wendet sich zu einem eben Erwachenden, der in Leichentücher gehüllt ist, und scheint ihm theilnahmsvoll Muth zuzusprechen.
18. Charons Nachen ist mit Verdammten beladen, die von ihm mit einer Keule herausgetrieben und von Teufeln herausgezerrt werden. Feuerschein der Hölle im Hintergrund.

Fragen wir nun, in wie weit für diese Neuerungen die Bibel oder die Divina Commedia bestimmend gewesen! Als rein aus der freischöpferischen künstlerischen Anschauung des Meisters hervorgegangen dürfen wir von Vorneherein betrachten: die Gliederung der Engel mit den Leidenswerkzeugen in zwei Gruppen (6), die grosse Anzahl der Heiligen (7), das freie Sichbewegen der Heiligen (9), die nackte Darstellung derselben (10), den bartlosen Typus Christi (11), die Flügellosigkeit der Engel (13), die grössere Anzahl der Posaunenengel (14). Auch ist es nicht zweifelhaft, dass Charon und Minos Signorelli resp. Dante entnommen sind. Es bleibt also die Prüfung folgender Momente übrig: das dominirende Grundmotiv des entsetzlichen Racheaktes, durch welches das Verhalten der Heiligen und der Maria bestimmt wird, die Mitwirkung der Märtyrer, die Heiligenschaar und Kennzeichnung Einzelner, der Aufflug der Seligen, der Absturz der Verdammten, das Motiv der Bücher, die Auferstehung und die Gestalt des Priesters bei den Auferstehenden.

II. Die Inspiration durch die Bibel.

Ich gebe im Folgenden alle wichtigen biblischen Stellen, die vom Jüngsten Gerichte handeln oder auf dasselbe bezogen werden konnten, und fassen für Einzelnes bedeutungsvolle die Resultate zum Schluss zusammen. Und zwar wähle ich die Luther'sche Übersetzung, um dem Geist der Zeit gerecht zu werden.

A. Das Alte Testament.

1. Samuelis 2, 6. Der Herr tödtet und machet lebendig, führt in die Hölle und wieder heraus. — 2, 9. 10. Er wird behüten die Füsse seiner Heiligen, aber die Gottlosen müssen zu nichte werden in Finsterniss. Die mit dem Herrn hadern, müssen zu Grunde gehen; über ihnen wird er donnern im Himmel. Der Herr wird richten der Welt Enden und wird Macht geben seinem Könige und erhöhen das Horn seines Gesalbten.

I. Könige 2, 19. Micha sagt: ich sahe den Herrn sitzen auf seinem Stuhl und alles himmlische Heer neben ihm stehen zu seiner Rechten und Linken (so auch II. Chron. 18, 18).

Hiob 19, 25. 26. Aber ich weiss, dass mein Erlöser lebet; und er wird mich hernach aus der Erde auferwecken; und werde darnach mit dieser meiner Haut umgeben werden, und werde in meinem Fleische Gott sehen.

Hiob 21, 30. Denn der Böse wird behalten auf den Tag des Verderbens, und auf den Tag des Grimmes bleibet er.

Hiob 24, 19. Die Hölle nimmt weg, die da sündigen, wie die Hitze und Dürre das Schneewasser verzehrt.

Psalm 2, 5. Er wird einst mit ihnen reden in seinem Zorn und mit seinem Grimm wird er sie erschrecken.

Psalm 9, 8. Der Herr aber bleibet ewiglich, er hat seinen Stuhl bereitet zum Gericht.

Psalm 10, 12. Stehe auf, Herr Gott, erhebe Deine Hand; vergiss der Elenden nicht!

Psalm 11, 6. Er wird regnen lassen über die Gottlosen Blitz, Feuer und Schwefel, und wird ihnen ein Wetter zum Lohn geben.

Psalm 17, 7. Beweise Deine wunderliche Güte, Du Heiland Derer, die Dir vertrauen, wider Die, so sich wider deine rechte Hand setzen.

Psalm 18, 5. Denn es umfingen mich des Todes Bande und die Böcke Belials erschreckten mich. 6. Der Hölle Bande umfingen mich und des Todes Stricke überwältigten mich. — 8. Die Erde bebete und ward bewegt und die Grundvesten der Erde regeten sich und bebeten, da er zornig war. 9. Dampf ging auf von seiner Nase und verzehrend Feuer von seinem Munde, dass es davon blitzete. — 11. Und er fuhr auf dem Cherub und flog daher, er schwebete auf den Fittigen des Windes. 12. Sein Gezelt um ihn her war finster und schwarze dicke Wolken, darinnen er verborgen war. Etc.

Psalm 30, 4. Herr, Du hast meine Seele aus der Hölle geführt; Du hast mich lebendig behalten, da Die in die Hölle fuhren.

Psalm 40, 3. Und zog mich aus der grausamen Grube und aus dem Schlamm, und stellte meine Füsse auf einen Fels, dass ich gewiss treten kann.

Psalm 49, 15. Sie liegen in der Hölle wie Schafe, der Tod naget sie; aber die Frommen werden gar bald über sie herrschen, und ihr Trotz muss vergehen, in der Hölle müssen sie bleiben. 16. Aber Gott wird meine Seele erlösen aus der Höllen Gewalt; denn er hat mich angenommen. Sela.

Psalm 55, 16. Der Tod übereile sie und müssen lebendig in die Hölle fahren; denn es ist eitel Bosheit unter ihrem Herzen. — 24. Aber, Gott, Du wirst sie hinunterstossen in die tiefe Grube.

Psalm 50, 1. Gott, der Herr, der Mächtige redet und ruft der Welt vom Aufgang der Sonne bis zum Niedergang. 2. Aus Zion bricht an der schöne Glanz Gottes. 3. Unser Gott kommt und schweiget nicht, fressend Feuer geht vor ihm her, und um ihn her ein gross Wetter. 4. Er ruft Himmel und Erde, dass er sein Volk richte. 5. Versammelt mir meine Heiligen, die den Bund mehr achten, denn Opfer. 6. Und die Himmel werden seine Gerechtigkeit verkünden; denn Gott ist Richter.

Psalm 96, 13. Denn er kommt, denn er kommt zu richten das Erdreich. Er wird den Erdboden richten mit Gerechtigkeit und die Völker mit seiner Wahrheit.

Sprüche 4, 4. Gut hilft nicht am Tage des Zorns, aber Gerechtigkeit errettet vom Tode.

Prediger 12, 14. Denn Gott wird alle Werke vor Gericht bringen, das verborgen ist, es sei gut oder böse.

Jesajas 2, 19. Da wird man in der Felsen Höhlen gehen und in der Erde Klüften, vor der Furcht des Herrn und seiner herlichen Majestät, wenn er sich aufmachen wird, zu schrecken die Erde.

Jesajas 3, 13. Aber der Herr stehet da zu rechten und ist aufgetreten, die Völker zu richten. 14. Und der Herr kommt zum Gericht mit den Ältesten seines Volkes und mit seinen Fürsten.

Jesajas 5, 14. Daher hat die Hölle die Seele weit aufgesperrt und den Rachen weit aufgethan ohne alle Maassen, dass hinunterfahren Beide, ihre Herrlichen und Pöbel, Beide, ihre Reichen und Fröhlichen.

Jesajas 5, 25. Darum ist der Zorn des Herrn ergrimmet über sein Volk und reckt seine Hand über sie und schlägt sie, dass die Berge beben; und ihr Leichnam ist wie Koth auf den Gassen. Und in dem Allen lässt sein Zorn nicht ab, seine Hand ist noch ausgereckt.

Jesajas 9, 17. Seine Hand ist noch ausgereckt (so auch Jes. 10, 4).

Jesajas 13, 6. Heulet, denn des Herrn Tag ist nahe; er kommt wie eine Verwüstung vom Allmächtigen. 7. Darum werden alle Hände lass und aller Menschen Herz wird feige sein. 8. Schrecken, Angst und Schmerzen wird sie ankommen; es wird ihnen bange sein wie einer Gebärerin, Einer wird sich vor dem Anderen entsetzen, feuerroth werden ihre Angesichter sein. 9. Denn siehe, des

Herrn Tag kommt grausam, zornig, grimmig, das Land zu verstören und die Sünden daraus zu vertilgen. 10. Denn die Sterne am Himmel und sein Orion scheinen nicht helle; die Sonne gehet finster auf und der Mond scheinet dunkel. 11. Ich will den Erdboden heimsuchen um seiner Bosheit willen, und die Gottlosen um ihrer Untugend willen und will des Hochmuthes der Stolzen ein Ende machen und die Hoffart der Gewaltigen demüthigen — —. 13. Dann will ich den Himmel bewegen, dass die Erde beben soll von ihrer Stätte durch den Grimm des Herrn Zebaoth und durch den Tag seines Zornes.

Jesajas 14, 26. Das ist die ausgereckte Hand über alle Heiden. 27. Und seine Hand ist ausgereckt; wer will sie wenden?

Jesajas 22, 5. Denn es ist ein Tag des Getümmels und der Zertretung und der Verwirrung vom Herrn Zebaoth.

Jesajas 26, 19. Aber deine Todten werden leben und mit dem Leichnam auferstehen. Wachet auf und rühmet, die ihr liegt unter der Erde; denn dein Thau ist ein Thau des grünen Feldes.

Jesajas 29, 18. Denn zur selbigen Zeit werden die Tauben hören die Worte des Buchs und die Augen der Blinden werden aus dem Dunkel und Finsterniss sehen.

Jesajas 30, 27. Siehe des Herrn Name kommt von ferne, sein Zorn brennet und ist sehr schwer, seine Lippen sind voll Grimms und seine Zunge wie ein verzehrend Feuer — —. 30. Und der Herr wird seine herrliche Stimme schallen lassen, dass man sehe seinen ausgereckten Arm mit zornigem Drohen und mit Flammen des verzehrenden Feuers.

Jesajas 30, 30. Und der Herr wird seine herrliche Stimme schallen lassen, dass man sehe seinen ausgereckten Arm mit zornigem Drohen und mit Flammen des verzehrenden Feuers, mit Strahlen, mit starkem Regen und mit Hagel (bezieht sich auf Assurs Vernichtung).

Jesajas 35, 4. Sehet, euer Gott, der kommt zur Rache; Gott, der da vergilt, kommt und wird euch helfen.

Jesajas 35, 10. Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen, und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

Jesajas 63, 4. Denn ich habe einen Tag der Rache mir vorgenommen.

Jesajas 66, 14. Da wird man erkennen die Hand des Herrn an seinen Knechten und den Zorn an seinen Feinden.

15. Denn siehe, der Herr wird kommen mit Feuer, und seine Wagen wie ein Wetter, dass er vergelte im Grimme seines Zornes und sein Schelten in Feuerflammen.

Hesekiel 7, 8. Nun will ich bald meinen Grimm über dich schütten und meinen Zorn an dir vollenden; und will dich richten, wie du verdient hast.

Hesekiel 37, 1. Und des Herrn Hand kam über mich und führete mich hinaus im Geist des Herrn, und stellete mich auf ein Feld, das voller Gebeine lag. 2. Und er führte mich allenthalben dadurch. Und siehe des Gebeines lag sehr viel auf dem Felde; und siehe sie waren sehr verdorret. 3. Und er sprach zu mir: Du Menschenkind, meinest du auch, dass diese Beine wieder lebendig werden? Und ich sprach: Herr, Herr, das weisst Du wohl. 4. Und er sprach zu mir: Weissage von diesen Beinen und sprich zu ihnen: Ihr verdorreten Beine, höret des Herren Wort! 5. So spricht der Herr Herr von diesen Gebeinen: Siehe, Ich will einen Odem in euch bringen, dass ihr sollt lebendig werden. 6. Ich will euch Adern geben, und Fleisch lassen über euch wachsen, und mit Haut überziehen; und will euch Odem geben, dass ihr wieder lebendig werdet; und sollt erfahren, dass Ich der Herr bin. 7. Und ich weissagte, wie mir befohlen war; und siehe, da rauschte es, als ich weissagte, und siehe, es regte sich; und die Gebeine kamen wieder zusammen, ein jegliches zu seinem Gebeine. 8. Und ich sahe, und siehe, es wuchsen Adern und Fleisch darauf, und er überzog sie mit Haut; es war aber noch kein Odem in ihnen. 9. Und er sprach zu mir: Weissage zum Winde; weissage, du Menschenkind, und sprich zum Winde: so spricht der Herr Herr: Wind, komm herzu aus den vier Winden und blase diese Getödteten an, dass sie wieder lebendig werden! 10. Und ich weissagte, wie er mir befohlen hatte. Da kam Odem in sie, und sie wurden wieder lebendig und richteten sich auf ihre Füsse. Und ihrer war ein sehr gross Heer.

Daniel 7, 13. Ich sahe in diesem Gesicht des Nachts, und siehe, es kam Einer in des Himmels Wolken wie eines Menschen Sohn bis zu dem Alten und ward vor Denselbigen gebracht. 14. Der gab ihm Gewalt, Ehre und Reich, dass ihm alle Völker, Leute und Zungen dienen sollten.

Daniel 12, 2. Und Viele, so unter der Erde schlafen liegen, werden aufwachen; Etliche zum ewigen Leben, Etliche zur ewigen Schmach und Schande. Die Lehrer aber werden leuchten wie des Himmels Glanz; und Die, so Viele zur Gerechtigkeit weisen, wie die Sterne immer und ewiglich. — — 13. Du aber, Daniel, gehe hin, bis das Ende komme; und ruhe, dass du aufstehest in deinem Theil am Ende der Tage.

Joel 1, 15. O wehe des Tages! Denn der Tag des Herrn ist nahe und kommt wie ein Verderben vom Allmächtigen.

Joel 2, 1. Blaset mit den Posaunen zu Zion, rufet auf meinem heiligen Berge; denn der Tag des Herrn kommt und ist nahe. — — 10. Vor ihm erzittert das Land und bebet der Himmel; Sonne und Mond werden finster und die Sterne verhalten ihren Schein. 11. Denn der Herr wird seinen Donner vor seinem Heer lassen hergehen: denn sein Heer ist sehr gross und mächtig, welches seinen Befehl wird ausrichten; denn der Tag des Herrn ist gross und sehr erschrecklich: wer kann ihn leiden?

Joel 2, 4. Der grosse und schreckliche Tag des Herrn.

Joel 3, 19. Denn des Herrn Tag ist nahe im Thal des Urtheils. 20. Sonne und Mond werden verfinstert und die Sterne werden ihren Schein verhalten. 21. Und der Herr wird aus Zion brüllen und aus Jerusalem seine Stimme lassen hören, dass Himmel und Erde beben wird.

Sacharja 14, 5. Da wird dann kommen der Herr, mein Gott, und alle Heilige mit Dir. 6. In der Zeit wird kein Licht sein, sondern Kälte und Frost. 7. Und wird ein Tag sein, der dem Herrn bekannt ist, weder Tag noch Nacht u. s. w.

Maleachi 4, 5. Siehe ich will euch senden den Propheten Elia, ehe denn da komme der grosse und schreckliche Tag des Herrn.

Weisheit Salomonis 5, 2. Wenn dieselbigen dann solches sehen, werden sie grausam erschrecken vor solcher Seligkeit, der sie sich nicht versehen hätten. 3. Und werden unter einander reden mit Reue und vor Angst des Geistes seufzen: das ist Der, welchen wir etwa für einen Spott hatten und für ein höhnisch Beispiel.

Weisheit 5, 16. Aber die Gerechten werden ewiglich leben; und der Herr ist ihr Lohn, und der Höchste sorget für sie. 17. Darum werden sie empfangen ein herrliches Reich und eine schöne Krone von der Hand des Herrn. Denn er wird sie mit seiner Rechten beschirmen und mit seinem Arm vertheidigen. 18. Er wird seinen Eifer nehmen zum Harnisch und wird die Kreatur rüsten zur Rache über die Feinde. 19. Er wird Gerechtigkeit anziehen zum Krebs und wird das ernste Gesicht aufsetzen zum Helm. 20. Er wird Heiligkeit nehmen zum unüberwindlichen Schilde. 21. Er wird den strengen Zorn wetzen zum Schwert, und die Welt wird mit ihm zum Streit ausziehen wider die Unweisen. 22. Die Geschosse der Blitze werden gleich zutreffen und werden aus den Wolken, als von einem hartgespannten Bogen, fahren zum Ziel.

Weisheit 6, 6. Er wird gar greulich und kurz über euch kommen und es wird gar ein scharf Gericht geben über die Oberherren. 7. Denn dem Geringen widerfährt Gnade; aber die Gewaltigen werden gewaltiglich bestraft werden.

Sirach 18, 24. Gedenke an den Zorn, der am Ende kommen wird, und an die Rache, wenn du davon musst.

Sirach 21, 2. Fliehe vor der Sünde, wie vor einer Schlange: denn so du ihr zu nahe kommst, sticht sie dich.

B. Das Neue Testament.

Matth. 7, 22. Es werden Viele zu mir sagen an jenem Tage: Herr, Herr, haben wir nicht in Deinem Namen geweissaget? Haben wir nicht in Deinem Namen Teufel ausgetrieben? Haben wir nicht in Deinem Namen viele Thaten gethan? 23. Dann werde ich ihnen bekennen: ich habe euch noch nie erkannt, weichet Alle von mir, ihr Übelthäter (so auch Luk. 13, 27).

Matth. 8, 11. Aber ich sage euch: Viele werden kommen vom Morgen und vom Abend und mit Abraham und Isaak und Jakob im Himmelreich sitzen. 12. Aber die Kinder des Reichs werden ausgestossen in die äusserste Finsterniss hinaus, da wird sein Heulen und Zähneklappen (vgl. Luk. 13, 28: Abraham, Isaak, Jakob und alle Propheten).

Matth. 10, 15. Wahrlich, ich sage euch: dem Lande der Sodomer und Gomorrer wird es erträglicher ergehen am Jüngsten Gericht, denn solcher Stadt (vgl. Mark. 6, 11. Luk. 10, 12).

Matth. 11, 23. Und du, Kapernaum, die du bist erhoben an den Himmel, du wirst bis in die Hölle hinuntergestossen werden (so auch Luk. 10, 15).

Matth. 12, 36. Ich sage euch aber, dass die Menschen müssen Rechenschaft geben am Jüngsten Gericht von einem jeglichen unnützen Wort, das sie geredet haben.

Matth. 12, 41. Die Leute von Ninive werden auftreten am Jüngsten Gericht mit diesem Geschlecht und werden es verdammen; denn sie thaten Busse nach der Predigt Jonas. Und siehe, hier ist mehr denn Jonas. 42. Die Königin von Mittag wird auftreten am Jüngsten Gericht mit diesem Geschlecht und wird es verdammen; denn sie kam vom Ende der Erde, Salomos Weisheit zu hören. Und siehe, hier ist mehr, denn Salomo (so auch Luk. 11, 31).

Matth. 13, 37. Des Menschen Sohn ist es, der da guten Samen säet. 38. Der Acker ist die Welt. Der gute Same sind die Kinder des Reichs. Das Unkraut sind die Kinder der Bosheit. 39. Der Feind, der sie säet, ist der Teufel. Die Ernte ist das Ende der Welt. Die Schnitter sind die Engel. 40. Gleichwie

man nun das Unkraut ausjätet und mit Feuer verbrennt: so wird es auch am Ende dieser Welt gehen. 41. Des Menschen Sohn wird seine Engel senden; und sie werden sammeln aus seinem Reich alle Ärgernisse und die da Unrecht thun. 42. Und werden sie in den Feuerofen werfen: da wird sein Heulen und Zähneklappen. 43. Dann werden die Gerechten leuchten wie die Sonne in ihres Vaters Reich.

Matth. 13, 49. Also wird es auch am Ende der Welt gehen. Die Engel werden ausgehen und die Bösen von den Gerechten scheiden. 50. Und werden sie in den Feuerofen werfen, da wird Heulen und Zähneklappen sein.

Matth. 16, 27. Denn es wird ja geschehen, dass des Menschen Sohn komme in der Herrlichkeit seines Vaters, mit seinen Engeln (so auch Mark. 8, 38); und alsdann wird er einem Jeglichen vergelten nach seinen Werken. 28. Wahrlich, ich sage euch: es stehen Etliche hier, die nicht schmecken werden den Tod, bis dass sie des Menschen Sohn kommen sehen in seinem Reich (dasselbe Mark. 9, 1. Luk. 9, 27).

Matth. 18, 34. Und sein Herr ward zornig und überantwortete ihn den Peinigern, bis dass er bezahlete Alles, was er ihm schuldig war. 35. Also wird euch mein himmlischer Vater auch thun, so ihr nicht vergebet von euren Herzen, ein Jeglicher seinem Bruder seine Fehler.

Matth. 19, 28. Wahrlich, ich sage euch, dass ihr, die ihr mir seid nachgefolget in der Wiedergeburt, da des Menschen Sohn wird sitzen auf dem Stuhle seiner Herrlichkeit, werdet ihr auch sitzen auf zwölf Stühlen und richten die zwölf Geschlechter Israels (vgl. das Sitzen zur Rechten und Linken 20, 23; auch bei Luk. 22, 30).

Matth. 22, 30. In der Auferstehung werden sie weder freien noch sich freien lassen; sondern sie sind gleichwie die Engel Gottes im Himmel.

Matth. 23, 19. Denn ich sage euch: ihr werdet mich von jetzt an nicht sehen, bis ihr sprechet: Gelobet sei, der da kommt im Namen des Herrn (so auch Luk. 13, 25).

Matth. 23, 35. Auf dass über euch komme alle das gerechte Blut, das vergossen ist auf Erden, von dem Blut an des gerechten Abel bis auf's Blut Zacharias, Barachias Sohn (vgl. Luk. 11, 49: Aller Propheten Blut).

Matth. 24, 3—27. Die Vorereignisse des Jüngsten Gerichtes. 27. Denn gleichwie der Blitz aufgehet vom Aufgang und scheinet bis zum Niedergang; also wird auch sein die Zukunft des Menschensohnes. — 29. Bald aber nach der Trübsal derselbigen Zeit werden Sonne und Mond ihren Schein ver-

lieren, und die Sterne werden vom Himmel fallen und die Kräfte der Himmel werden sich bewegen. 30. Und alsdann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohnes im Himmel. Und alsdann werden heulen alle Geschlechter auf Erden, und werden sehen kommen des Menschen Sohn in den Wolken des Himmels, mit grosser Kraft und Herrlichkeit. 31. Und er wird senden seine Engel mit hellen Posaunen; und sie werden sammeln seine Auserwählten von den vier Winden, von einem Ende des Himmels zu dem anderen. — 36. Von dem Tage aber und der Stunde weiss Niemand, auch die Engel nicht im Himmel, sondern allein mein Vater (vgl. Mark. 13, 5—27; Luk. 21, 8—28).

Matth. 25, 30. Und den unnützen Knecht werfet in die äusserste Finsterniss hinaus, da wird sein Heulen und Zähneklappen.

Matth. 25, 31. Wenn aber des Menschen Sohn kommen wird in seiner Herrlichkeit, und alle heilige Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit; 32. und werden vor ihm alle Völker versammlet werden. Und er wird sie von einander scheiden, gleich als ein Hirte die Schafe von den Böcken scheidet; 33. und wird die Schafe zu seiner Rechten stellen und die Böcke zu seiner Linken. 34. Da wird dann der König sagen zu Denen zu seiner Rechten: kommet her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbet das Reich, das euch bereitet ist von Anbeginn der Welt. — — 41. Dann wird er auch sagen zu Denen zur Linken: Gehet hin von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das bereitet ist dem Teufel und seinen Engeln. — — 46. Und sie werden in die ewige Pein gehen, aber die Gerechten in das ewige Leben.

Matth. 26, 64. Doch sage ich euch: von nun an wird es geschehen, dass ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels (so auch Mark. 14, 62).

Matth. 27, 52. Und die Erde erbebte und die Felsen zerrissen und die Gräber thaten sich auf und standen auf viele Leiber der Heiligen, die da schliefen.

Matth. 28, 18. Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden.

Mark. 9, 43, 44. Und fahrest in die Hölle, in das ewige Feuer, da ihr Wurm nicht stirbt und ihr Feuer nicht verlöscht.

Luk. 3, 17. Und er wird seine Tenne fegen und wird den Weizen in seine Scheuer sammeln, und die Spreu wird er mit ewigem Feuer verbrennen.

Luk. 9, 26. Wann er kommen wird in seiner Herrlichkeit und seines Vaters und der hl. Engel.

Luk. 10, 18. Ich sehe wohl den Satanas vom Himmel fallen als einen Blitz.

Luk. 12, 8. Wer mich bekennt vor den Menschen, Den wird auch des Menschen Sohn bekennen vor den Engeln Gottes. 9. Wer mich aber verleugnet vor den Menschen, Der wird verleugnet werden vor den Engeln Gottes.

Luk. 21, 28. Wenn aber Dieses anfängt zu geschehen, so sehet auf und hebet eure Häupter auf darum, dass sich eure Erlösung nahet.

Luk. 21, 35. Denn wie ein Fallstrick wird er (der Tag) kommen über Alle, die auf Erden wohnen.

Luk. 23, 29. Denn siehe es wird die Zeit kommen, in welcher man sagen wird: Selig sind die Unfruchtbaren und die Leiber, die nicht geboren haben und die Brüste, die nicht gesäugt haben. 30. Dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: fallet über uns! und zu den Hügeln: decket uns!

Luk. 23, 40—43. Der gute Schächer.

Luk. 24, 49. Bis dass ihr angethan werdet mit Kraft aus der Höhe.

Joh. 3, 19. Das ist aber das Gericht, dass das Licht in die Welt gekommen ist; und die Menschen liebten die Finsterniss mehr, denn das Licht. Denn ihre Werke waren böse.

Joh. 3, 31. Der von oben her kommt, ist über Alle.

Joh. 3, 36. Wer dem Sohne nicht glaubet, der wird das Leben nicht sehen, sondern der Zorn Gottes bleibt über ihm.

Joh. 5, 22. Denn der Vater richtet Niemand, sondern alles Gericht hat er dem Sohne gegeben.

Joh. 5, 25. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Es kommt die Stunde und ist schon jetzt, dass die Todten werden die Stimme des Sohnes Gottes hören; und Die sie hören werden, Die werden leben. — 27. (Der Vater) hat ihm Macht gegeben, auch das Gericht zu halten, darum, dass er des Menschen Sohn ist. 28. Verwundert euch dess nicht, denn es kommt die Stunde, in welcher Alle, die in den Gräbern sind, werden seine Stimme hören und werden hervorgehen, die da Gutes gethan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Übels gethan haben, zur Auferstehung des Gerichts.

Joh. 5, 45. Ihr sollt nicht meinen, dass ich euch vor dem Vater verklagen werde. Es ist Einer, der euch verklagt, der Moses, auf welchen ihr hoffet.

Joh. 6, 39. Das ist aber der Wille des Vaters, der mich gesandt hat, dass ich Nichts verliere von Allem, das er mir ge-

geben hat, sondern dass ich es auferwecke am Jüngsten Tage.

Joh. 12, 48. Wer mich verachtet und nimmt meine Worte nicht auf, Der hat schon, der ihn richtet; das Wort, welches ich geredet habe, wird ihn richten am Jüngsten Tage.

Joh. 14, 3. Und ob ich hinginge, euch die Stätte zu bereiten, will ich doch wiederkommen und euch zu mir nehmen, auf dass ihr seid, wo ich bin.

Joh. 14, 19. Es ist noch um ein Kleines, so wird mich die Welt nicht mehr sehen. Ihr aber sollt mich sehen, denn ich lebe, und ihr sollt auch leben.

Joh. 15, 7. So ich aber hingehe, will ich ihn (den Tröster) zu euch senden. 8. Und wenn Derselbe kommt, der wird die Welt strafen um die Sünde und um die Gerechtigkeit und um das Gericht.

Apost. 2, 20. — ehe denn der grosse und offenbarliche Tag des Herrn kommt.

Apost. 2, 27. David spricht: „denn Der wird meine Seele nicht in der Hölle lassen, auch nicht zugeben, dass dein Heiliger die Verwesung sehe."

Apost. 10, 42. Und er hat uns geboten zu predigen dem Volk, und zu zeugen, dass er ist verordnet von Gott ein Richter der Lebendigen und der Todten.

Apost. 17, 31. Darum, dass er einen Tag gesetzt hat, auf welchen er richten will den Kreis des Erdbodens mit Gerechtigkeit durch einen Mann, in welchem er es beschlossen hat, und Jedermann vorhält den Glauben, nachdem er ihn hat von den Todten auferweckt.

Apost. 24, 15. Und habe die Hoffnung zu Gott, auf welche auch sie selbst (die Väter) warten, dass zukünftig sei die Auferstehung der Todten, beides der Gerechten und Ungerechten.

Röm. 1, 18. Denn Gottes Zorn vom Himmel wird geoffenbaret über alles gottlose Wesen und Ungerechtigkeit der Menschen, die die Wahrheit in Ungerechtigkeit aufhalten.

Röm. 2, 5. Du aber nach deinem verstockten und unbussfertigen Herzen häufest dir selbst den Zorn auf den Tag des Zornes und der Offenbarung des gerechten Gerichtes Gottes, 6. welcher geben wird einem Jeglichen nach seinen Werken: 7. Nämlich Preis und Ehre und unvergängliches Wesen Denen, die mit Geduld in guten Werken trachten nach dem ewigen Leben; 8. aber Denen, die zänkisch sind und der Wahrheit nicht gehorchen, gehorchen aber dem Ungerechten, Ungnade und Zorn; 9. Trübsal und Angst über alle Seelen der Menschen, die da Böses

thun, vornehmlich der Juden und auch der Griechen; 10. Preis aber und Ehre und Friede allen Denen, die da Gutes thun, vornehmlich den Juden und auch den Griechen. — 16. Auf den Tag, da Gott das Verborgene der Menschen durch Jesum Christum richten wird, laut meines Evangelii.

Röm. 4. Über Abraham, der durch den Glauben gerechtfertigt ward. 17. Wie geschrieben stehet: Ich habe dich gesetzt zum Vater vieler Heiden, vor Gott, dem du geglaubet hast, der da lebendig macht die Todten und ruft dem, das nicht ist, dass es sei.

Röm. 5, 14. Wie Adam, welcher ist ein Bild Dess, der zukünftig war.

Röm. 14, 10. Wir werden Alle vor dem Richterstuhl Christi dargestellet werden.

1. Kor. 6, 2. Wisset ihr nicht, dass die Heiligen die Welt richten werden? So denn nun die Welt soll von euch gerichtet werden; seid ihr denn nicht gut genug, geringere Sachen zu richten?

1. Kor. 15. Das Kapitel über die Auferstehung. 21. Sintemalen durch einen Menschen der Tod und durch einen Menschen die Auferstehung der Todten kommt. 22. Denn gleichwie sie in Adam Alle sterben; also werden sie in Christo Alle lebendig gemacht werden. 23. Ein Jeglicher aber in seiner Ordnung. Der Erstling Christus. Danach, die Christo angehören, wenn er kommen wird. 24. Danach das Ende, wenn er das Reich Gott und dem Vater überantworten wird, wenn er aufheben wird alle Herrschaft und alle Obrigkeit und alle Gewalt. 25. Er muss aber herrschen, bis dass er alle seine Feinde unter seine Füsse lege. 26. Der letzte Feind, der aufgehoben wird, ist der Tod.

1. Kor. 15, 35. Möchte aber Jemand sagen: wie werden die Todten auferstehen? Und mit welcherlei Leibe werden sie kommen? 36. Du Narr, das du säest, wird nicht lebendig, es sterbe denn u. s. w. 44. Es wird gesäet ein natürlicher Leib und wird auferstehen ein geistlicher Leib. — 49. Und wie wir getragen haben das Bild des irdischen: also werden wir auch tragen das Bild des himmlischen. — 51. Siehe ich sage euch ein Geheimniss: Wir werden nicht Alle entschlafen, wir werden aber Alle verwandelt werden: 52 und dasselbe plötzlich in einem Augenblick zu der Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schallen und die Todten werden auferstehen unverweslich und wir werden verwandelt werden.

2. Kor. 5, 10. Denn wir müssen Alle offenbar werden vor dem Richterstuhl Christi, auf dass ein Jeglicher empfange, nach dem er gehandelt hat bei Leibes Leben, es sei gut oder böse.

1. Thess. 4, 16. Denn er selbst, der Herr, wird mit einem Feldgeschrei und Stimme des Erzengels und mit der Posaune Gottes hernieder kommen vom Himmel, und die Todten in Christo werden auferstehen zuerst. 17. Darnach wir, die wir leben und überbleiben, werden zugleich mit Denselbigen hingerückt werden in den Wolken dem Herrn entgegen in der Luft, und werden also bei dem Herrn sein allezeit.

1. Thess. 5, 2. Denn ihr selbst wisst gewiss, dass der Tag des Herrn wird kommen, wie ein Dieb in der Nacht.

2. Thess. 1, 7. Euch aber, die ihr Trübsal leidet, Ruhe mit uns, wenn nun der Herr Jesus wird geoffenbart werden vom Himmel samt den Engeln seiner Kraft; 8. Und mit Feuerflammen, Rache zu üben über Die, so Gott nicht erkennen und über Die, so nicht gehorsam sind dem Evangelio unsres Herrn Jesus Christus. 9. Welche werden Pein erleiden, das ewige Verderben von dem Angesicht des Herrn und von seiner herrlichen Macht. 10. Wenn er kommen wird, dass er herrlich erscheine mit seinen Heiligen und wunderbar mit allen Gläubigen.

2. Thess. 2, 3. Denn er kommt nicht, es sei denn, dass zuvor der Abfall komme und geoffenbart werde der Mensch der Sünde und das Kind des Verderbens. — 8. Und alsdann wird der Boshaftige geoffenbart werden, welchen der Herr umbringen wird mit dem Geist seines Mundes, und wird seiner ein Ende machen durch die Erscheinung seiner Zukunft.

1. Petri 2, 9. Der Herr weiss die Gottseligen aus der Versuchung zu erlösen, die Ungerechten aber zu behalten zum Tage des Gerichts zu peinigen.

2. Petri 3, 7. Also auch der Himmel jetzund und die Erde werden durch sein Wort gesparet, dass sie zum Feuer behalten werden am Tage des Gerichts und Verdammniss der gottlosen Menschen.

2. Petri 3, 10. Es wird aber des Herrn Tag kommen als ein Dieb in der Nacht, in welchem die Himmel zergehen werden mit grossem Krachen, die Elemente aber werden von Hitze zerschmelzen und die Erde und die Werke, die darinnen sind, werden verbrennen. — 13. Wir warten aber eines neuen Himmels und einer neuen Erde, nach seiner Verheissung, in welcher Gerechtigkeit wohnet.

Ebr. 11, 17 ff. Wird die Liste der Gläubigen gegeben: Abraham, Isaak, Jakob, Joseph, Moses, Rahab, Gideon, Barak, Simson, Jephtah, Daniel, Samuel, die Propheten.

Ebr. 12, 23. (Ihr seid gekommen) zu der Gemeine der Erst-

geborenen, die im Himmel angeschrieben sind, und zu Gott, dem Richter über Alle, und zu den Geistern der vollkommenen Gerechten und zu dem Mittler des Neuen Testamentes Jesu.

Judä 14. Es hat aber auch von Solchen geweissaget Enoch, der siebente von Adam, und gesprochen: Siehe, der Herr kommt mit vielen tausend Heiligen, 15. Gericht zu halten über Alle und zu strafen alle ihre Gottlosen, um alle Werke ihres gottlosen Wandels, damit sie gottlos gewesen sind, und um all das Harte, das die gottlosen Sünder wider ihn geredet haben.

Apok. 1, 7. Siehe, er kommt mit den Wolken; und es werden ihn sehen alle Augen, und die ihn gestochen haben; und werden heulen alle Geschlechter der Erde.

Apok. Passim: das Buch des Lebens.

Apok. 6, 16. Und sprechen zu den Bergen: fallet auf uns und verberget uns vor dem Angesicht Dess, der auf dem Stuhl sitzt, und vor dem Zorn des Lammes. 17. Denn er ist gekommen der grosse Tag seines Zornes und wer kann bestehen?

Apok. 8, 2. Und ich sahe sieben Engel, die da traten vor Gott; und ihnen wurden sieben Posaunen gegeben. — 13. Und ich sah und hörte einen Engel fliegen mitten durch den Himmel und sagen mit grosser Stimme: Wehe, wehe, wehe Denen, die auf Erden wohnen.

Apok. 11, 13. (Die zween Zeugen.) Und sie höreten eine grosse Stimme vom Himmel zu ihnen sagen: Steiget herauf. Und sie stiegen auf in den Himmel in einer Wolke.

Apok. 11, 18. Und es ist gekommen Dein Zorn und die Zeit der Todten, zu richten und zu geben den Lohn Deinen Knechten, den Propheten und den Heiligen, und Denen, die Deinen Namen fürchten, den Kleinen und den Grossen; und zu verderben, die die Erde verderbet haben.

Apok. 12, 7 ff. Der Streit Michaels und seiner Engel mit dem Drachen (Satanas). 9. Und ward geworfen auf die Erde, und seine Engel wurden auch dahin geworfen.

Apok. 14, 6. Und ich sahe einen Engel fliegen mitten durch den Himmel, der hatte ein ewig Evangelium, zu verkündigen Denen, die auf Erden sitzen und wohnen, und allen Heiden und allen Geschlechtern und Sprachen und Völkern, 7. und sprach mit grosser Stimme: Fürchtet Gott und gebet ihm die Ehre, denn die Zeit seines Gerichtes ist gekommen.

Apok. 16, 14. Und sind Geister der Teufel; die thun Zeichen und gehen aus zu den Königen auf Erden und auf den ganzen Kreis der Welt, sie zu versammeln in den Streit auf jenen grossen Tag Gottes des Allmächtigen.

Apok. 20, 4. Und ich sahe Stühle, und sie setzten sich darauf, und ihnen ward gegeben das Gericht.

Apok. 20, 12. Und ich sahe die Todten, beide, gross und klein, stehen vor Gott; und die Bücher wurden aufgethan und ein ander Buch ward aufgethan, welches ist des Lebens. Und die Todten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern, nach ihren Werken. 13. Und das Meer gab die Todten, die darinnen waren; und der Tod und die Hölle gaben die Todten, die darinnen waren: und wir werden gerichtet werden, ein Jeglicher nach seinen Werken. 14. Und der Tod und die Hölle wurden geworfen in den feurigen Pfuhl. Das ist der andere Tod. 15. Und so Jemand nicht ward erfunden geschrieben in dem Buch des Lebens, der ward geworfen in den feurigen Pfuhl.

Selbst bei einem flüchtigen Überblick über diese Stellen wird es Jedem sofort erkenntlich, wie unmittelbar Michelangelo sich von der Bibel hat inspiriren lassen und wie genau er alle wichtigen auf das Jüngste Gericht bezüglichen Stellen gekannt hat. Erkenntlich aber auch, wie für seine Konzeption in Sonderheit das Alte Testament maassgebend gewesen ist. So wie er ihn darstellt, hatte Jesajas den königlichen Richter am Tage des Zornes und Grimmes und der Rache erschaut mit dem in furchtbarem Drohen ausgereckten Arm: den Heerführer mit seinem grossen und mächtigen himmlischen Heer (1. Kön. 22, 19. Joel 2, 1.), der seine starken Engel zum Kampfe aussendet. Es ist ein Kriegszug, der auf dunklen Wolken, dem Gezelte des Königs (Ps. 18, 5), unter Donner und Blitzen furchtbar herannaht, von Posaunen und von Feldgeschrei umdröhnt, nicht die Gerichtssitzung, welche in den Evangelien und Episteln jener aus dem Alten Testament genommenen Vorstellung gesellt wird. Michelangelo kehrt zu der Uranschauung zurück: das Gericht als kriegerisch gewaltsamen Vernichtungsakt. Die nicht mitkämpfenden, aber miterlebenden Gefolgsleute sind die Ältesten seines Volkes und seine Fürsten (Jes. 3, 14), sind die Heiligen (Ps. 50, 5), alle Heiligen (Sach. 14, 5), — die Heiligen und Gläubigen, wie es 2. Thess. 1, 10 heisst. Aus vielen Tausenden besteht ihre Zahl (Judae 14). Und sie werden mit richten (1. Kor. 6, 2), sie werden verdammen — werden doch selbst die Leute von Ninive und die Königin von Mittag am Jüngsten Gericht auftreten und verdammen (Matth. 12, 41). Es war aus dieser Stelle und aus der anderen (Matth. 23, 35): „auf dass über euch komme alle das gerechte Blut, das vergossen ist auf Erden“ und aus der Erwähnung des Moses „als Verkläger“ bei Joh. 5, 45, dass Michelangelo das Motiv seiner in die Handlung mit eingreifenden Märtyrer gewann.

Auch die anderen entscheidenden Momente der Komposition aber sind auf die unmittelbare Anregung seitens der Bibel zurückzuführen. So der Sturz der Verdammten — „du wirst sie hinunterstossen in die tiefe Grube" heisst es Ps. 55, 24, „du wirst bis in die Hölle hinunter gestossen werden" bei Matth. 8, 11 — und das Emporschweben der Erlösten: „sie werden hingerückt werden in den Wolken dem Herrn entgegen in der Luft" (1. Thess. 4, 16, vgl. Apok. 11, 12: „sie stiegen auf in den Himmel in einer Wolke"). Vielleicht dass Michelangelo auch ein Hymnus bekannt war, wie der von Daniel (Thesaurus hymnologicus I, S. 137, CV) publizirte „in exequiis defunctorum", in dem es heisst (17):

Quae pigra cadavera pridem
Tumulis putrefacta jacebant,
Volucres rapientur in auras
Animas comitata priores.

Für die Schilderung der Auferstehung geben, abgesehen von der bekannten Vision Ezechiels (37), Stellen die Bestimmung wie Ps. 40, 3: „und zog mich aus der grausamen Grube und stellte meine Füsse auf einen Fels", Hiob 19, 25: „und er wird mich hernach aus der Erde auferwecken und werde darnach mit dieser meiner Haut umgeben werden", Jes. 26, 19: „aber deine Todten werden leben und mit dem Leichnam auferstehen", Ps. 18, 5: „die Erde bebete und ward bewegt und die Grundvesten der Erde regeten sich", Jes. 2, 19: „da wird man in der Felsen Höhlen gehen und in der Erde Klüften", Matth. 27, 52: „ und die Felsen zerrissen und die Gräber thaten sich auf", Luk. 21, 28: „so sehet auf und hebet eure Häupter auf", Luk. 23, 30: „dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: fallet über uns! und zu den Hügeln: decket uns!", Joh. 5. 28: „Alle, die in den Gräbern sind, werden seine Stimme hören".

Die Siebenzahl der posaunenblasenden Engel — statt der Vierzahl in den älteren Darstellungen — entnahm der Künstler, wie schon Vasari und Condivi bemerkten, der Apokalypse (8, 2), die auch in ihrer an alttestamentarische Stellen (Buch der Lebendigen, 2. Mos, 32, 32; Ps. 69, 29; Dan. 12, 1; vgl. Luk. 10, 20; Phil. 4, 3; Offenb. passim) anschliessenden Erwähnung der Bücher, nach denen gerichtet wird, bestimmend für seine Darstellung von zwei Büchern ward (Offenb. 20, 12: und die Bücher wurden aufgethan, und ein ander Buch ward aufgethan, welches ist das Buch des Lebens. Und die Todten wurden gerichtet nach der Schrift in den Büchern).

Nächst der Bibel kommt als Quelle der Inspiration für den Künstler vielleicht des hl. Hieronymus Gedicht von den 15 Zeichen

des Jüngsten Tages (s. hierüber A. Springer: Rep. f. Kunstw. VII, 378) in Betracht, in welchem Christus so zornig geschildert wird, „dass die eigene Mutter lieber der Hölle Pein ertragen möchte, als sein Antlitz". In höherem Grade aber des Thomas a Celano Hymnus — ein anderer (Daniel: Thes. I., S. 194, CLXI) hält sich getreu an die biblischen Stellen —, der Hymnus: Dies irae, dies illa.

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus?

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Iudicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet, apparebit,
Nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salve me fons pietatis.

Recordare, Jesu pie
Quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.

Quaerens me sedisti lassus,
Redemisti crucem passus:
Tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco tanquam reus,
Culpa rubet vultus meus:
Supplicanti parce Deus.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta
Et ab hoedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
Flammis aeribus addictis;
Voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis
Con contritum quasi cinis:
Gere curam neci finis.

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Iudicandus homo reus:
Huic ergo parce Deus!
Pie Jesu Domine
Dona eis requiem. Amen.

III. Die Inspiration durch Dante?

Wie weit nun ist neben den entscheidenden Einflüssen seitens der Bibel, zu denen sich die der Hymnen gesellen mögen, auch Dante

für die Gestaltung der Komposition maassgebend geworden? In wie weit darf man, des Dichters allgemeine Einwirkung auf den Künstler, wie es sich von selbst versteht, zugegeben, direkte Anlehnungen im Einzelnen feststellen? Es gilt, Kallabs und Steinmanns Behauptungen zu prüfen.

1. Christus und die Heiligen.

1. Dass, wie Steinmann will, für die Auffassung Christi als des furchtbaren Rächers zwei Stellen im Paradiso (XXI, 140; XXII, 13) mitgewirkt, scheint mir ganz ausgeschlossen. Was will die kurze Erwähnung der „Vendetta“ in ihnen bedeuten neben allen biblischen Stellen?
2. Die Anordnung der Heiligen in konzentrischen Kreisen. Von Steinmann auf Par. XXXI, 1 und 2 zurückgeführt:

   In forma adunque di candida rosa
   Mi si mostrava la milizia santa.

   Diese Beziehung darf man allenfalls gelten lassen, obgleich die Anordnung sich aus rein künstlerischen Gründen und, wie wir sehen werden, aus der Feststellung der „Chöre“ von selbst ergeben musste.
3. Die bedeutungsvolle Gegenüberstellung von Adam und Petrus wird von Kallab und Steinmann aus Par. XXXII, 121—126 erklärt, wo sie links und rechts von Maria erscheinen. Die Anlehnung ist wohl denkbar.
4. Das allgemeine Schema: zur Rechten Marias die Heiligen des Alten Bundes, zur Linken die des Neuen Bundes könnte, wie Kallab bemerkt, aus der allgemeinen Sonderung, die im XXXII. Gesange des Paradiso angegeben wird, hervorgegangen sein. Aber freilich sehen wir hier Maria und Johannes d. T. sich gegenübergestellt.
5. Das Motiv des erzürnten Petrus. Kallab lässt Michelangelo hier inspirirt sein durch Par. XXVII, 16—27, wo Petrus seinen Zorn über die Verderbtheit der Päpste auslässt. Ich halte die Annahme einer solchen Beziehung für möglich, nicht aber für nothwendig. Es ist der Pförtner des Himmels, der ebenso wie Bartholomäus und die anderen Märtyrer, seine Stimme gegen die Sünder geltend macht.
6. Die Frau, zu der eine andere sich flüchtet, wird von Kallab als Beatrice, christliche Theologie (nach Landino), gedeutet, unter deren schützendem Arm Rachel, die Vita contemplativa, sich birgt. Wie Dante an seine himmlische

Führerin sich wende (Par. XXIII, 22), so hier Rachel. Diese ganz willkürliche Deutung muss ich ebenso, wie die Steinmanns auf Anna und Maria, zurückweisen. Näheres darüber unten.

7. Die zwei Frauen hinter Adam und der alte Mann mit Kappe werden von Steinmann Beatrice, Rahel und Bernhard von Clairvaux genannt. Beatrice weise Bernhard auf den unten auferstehenden Dante hin und gebe ihm die Weisung, Diesen zu geleiten, Rahel bekräftige diesen Auftrag. Der einzige Stützpunkt für diese Hypothese ist die Thatsache, dass bei Dante (Par. XXXII, 8 und 9) Rahel und Beatrice in der „himmlischen Rose“ bei einander sitzen. Alles Andere Fiktion. Die angebliche Beatrice schaut gar nicht auf den sogenannten Bernhard und weist ihn daher auch nicht, ebensowenig wie die Rahel Genannte, auf die Auferstehenden hin. Der Alte ist in keiner Weise als Bernhard, sondern als ein Patriarch gekennzeichnet. Und endlich, wie später zu erwähnen, ist der Auferstehende unten nicht Dante.
8. Die zwei Bücher des Gerichtes. Steinmann hält für möglich, dass Michelangelo nicht nur durch die Stelle der Apokalypse, sondern auch durch die Verse Par. XIX, 113 und 114:

> Com' e' vedranno quel volume aperto,
> Nel qual si scrivon tutt' i suoi dispregi?

bestimmt worden sei. Möglich, aber die Bibelstelle genügt als Quelle vollständig.

2. *Die Verdammten.*

9. Der Sturz der Sünder erinnert Kallab und Steinmann allgemein an den Gigantenkampf. Das ist richtig, aber die Verse (Purg. XII, 28 ff.), die den zu Boden geschmetterten Briareus nennen, haben keine Anregung gegeben.
10. Der Höllenbrodem dreht und reisst sie abwärts, so beschreibt Kallab die Bewegungen der Stürzenden und findet die Beziehung zu Inf. V, 31—33. Hier werden die Lussuriosi geschildert, die rastlos hierhin und dorthin, nach oben und nach unten vom Winde getrieben werden. Was hat damit der Kampf und Sturz der Verdammten bei Michelangelo zu thun? Es handelt sich ja um ganz andere Motive der Bewegung. Nur durch einige, nach unten Getriebene, darunter zwei Figuren, die Steinmann Paolo und Francesca da Rimini nennt, kann man an Dante erinnert werden.

11. Dass die schlangenumwundenen Furien (Inf. IX, 34—60) Einfluss auf Michelangelos Gruppen gehabt (die schlangenumwundenen Sünder entnahm er der älteren Kunst), dass er durch das Gleichniss der wie Hunde sich auf die Seelen stürzenden Teufel (Inf. XXI, 65 ff.) angeregt worden sei, vermag ich nicht einzusehen. Ebensowenig dass, wie Steinmann will, die Szenen der Umwandlung von Mensch in Schlange (Inf. XXV, 58 ff. 75 ff.) Motive abgegeben haben.
12. Der Sünder mit dem Kopf zwischen den Beinen gegen Engel kämpfend wird von Kallab als Illustration von Inf. VII, 110—114 aufgefasst. Hier werden die Jähzornigen im Kampfe mit einander geschildert, wie sie nicht nur mit den Händen, sondern mit Kopf, Brust und Füssen sich stossen. Hier, wie in einigen anderen Figuren der Gruppe des Freskos könnte man wohl eine Ähnlichkeit finden. Aber ergaben sich solche Motive nicht von selbst aus der plastischen Phantasie des Malers?
13. Der Stürzende mit Schlüssel und Beutel wird von Kallab und Steinmann als Nikolaus III. gedeutet (Inf. XIX, 13—87). Das erscheint mir doch sehr zweifelhaft. Durch den Beutel als Geizige Charakterisirte sind typische Figuren der älteren Höllendarstellungen. Die Schlüssel brauchen nicht auf die kirchliche Würde, sondern können einfach auf den verschlossenen Geldkasten gedeutet werden. Bei Dante steckt der Papst kopfüber im Brunnen. Der Sturz kopfüber kann aus bloss künstlerischen Rücksichten dargestellt worden sein.
14. Der von Schlangen umwundene nach unten Gezerrte soll nach Kallab frei nach den Versen Inf. XXIV, 112 ff. geschaffen worden sein. Der Vanni Fucci Pistojese, der hier geschildert wird, gehört zu den Dieben, die, von Schlangen gebissen, verbrennen und dann wieder neu erstehen. Wo ist hier die Beziehung? Der Schlangenbiss sagt doch Nichts: das ist, wie schon erwähnt, ein altes Motiv auf Höllendarstellungen. Und die angeführte Stelle,

> E qual è quei che cade, e non sa como,
> Per forza di demon ch'a terra il tira,
> O d'altra oppilazion che lega l'uono

ist von Kallab ja ganz missverstanden worden!! Es handelt sich hier um einen Epileptischen (vom Dämon Besessenen), der zu Boden stürzt und dann, wieder zum Bewusstsein kommend, in Verwirrung seufzt! —
15. Der Teufel, den Sünder auf der Schulter tragend. Hier kommen wir endlich zu einem Fall, wo wir eine be-

stimmte Analogie haben. So schildert Dante (Inf. XXI, 29—38) Malebranche, der den Rathsherrn von Lucca entführt. Aber — Michelangelo illustrirte auch hier offenbar nicht Dante, sondern bildete seine Gruppe der Signorellis nach.

16. Die zwei Gestalten hinten in weissen Kutten sollen nach Kallab die Heuchler mit Bleikappen (Inf. XXIII, 58 bis 67) wiedergeben. Der Beweis?
17. Auch für die Gestalt des schlangenumwundenen Minos hatte Michelangelo ein Vorbild in der bildenden Kunst, nämlich bei Signorelli. Bei Dante umwickelt sich Minos mit seinem Schwanze, im Fresko ist er von einer Schlange umringelt. Immerhin ist die allgemeine Beziehung zu Dante, dem auch Belcari in seiner Rappresentazione folgt, hier deutlich. So auch, wie es schon Vasari und Condivi aufgefallen, bei
18. Charon, der die Lässigen mit dem Ruder schlägt. Auch hier aber war Signorelli Michelangelo in der Entlehnung vorangegangen. Und es ist zu bemerken, dass sich Michelangelo nicht an Dantes Schilderung des Greises hält, sondern Charon jünger und bartlos darstellt, ja, dass er ihn zu einem Teufel macht. Statt Dantes Einfluss zu betonen, muss man vielmehr die absichtlich auffallend andere Charakteristik der Gestalt hervorheben. Als Teufel erinnert dieser Führer der Verdammten viel mehr an den Calcabrin des Belcari (s. unten).
19. Das Herauszerren der Verdammten aus dem Kahn mit Haken und Harken bringt die Motive im XXI. Gesange des Inferno in Erinnerung. Hingegen auch das Heulen und Jammern der Seelen daraus (V, 34—36; VI, 19—21; XVII, 46 ff.) erklären zu wollen, erscheint doch sehr überflüssig.
20. Der den Kopf eines Anderen Bewegende rechts neben Minos. Zuerst Guattani, dann Chapon und Steinmann sahen hier Ugolino und Ruggiero (Inf. XXXII, 124). Dies ist nicht denkbar, denn der beissende Kopf ist deutlich der thierische Kopf eines Teufels. Das Motiv könnte Psalm 49, 15 entnommen sein: sie liegen in der Hölle wie Schafe, der Tod naget sie.

3. Die Auferstehenden und Emporschwebenden.

21. In den zwei vorn liegenden Gestalten die Seelen der Geizigen und Verschwender zu sehen auf Grund von Purg. XIX, 70—75, liegt gar keine Nothwendigkeit vor. In der Dichtung sind es Weinende, die „tutti volti in giuso" am Boden liegen und ausrufen: adhaesit pavimento anima mea (Ps. 118, 25). Bei Michelangelo sind es doch mühsam von der Erde sich Emporhebende.

22. Kampf von Engeln und Teufeln um die Seele. Hierfür giebt es allerdings in Purg. V, 100—108 eine Analogie:

    L'Angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
    Gridava: O tu dal ciel, perchè mi privi?

    Aber auch hier wird nicht Dante der Gebende gewesen sein, sondern die bildende Kunst (Niccolò Pisano, Camposanto in Pisa) hatte Michelangelo vorgearbeitet.
23. Auffliegende Gestalten im Hintergrunde. Hier wird Kallab an die den Hymnus „Te Lucis ante" Singende erinnert (Purg. VIII, 10—12), die gen Osten schaut. Ich sehe hier nur verwandte Sehnsuchtsstimmung im Gedicht und im Fresko, aber keine direkte Beziehung.
24. Blinde in schlichtem Bussgewand. Hier weist Kallab auf die Neidischen im Purg. XIII, 58 ff. hin, deren Augen geschlossen sind; sie stehen auf einander gelehnt. Ich halte auch diese Beziehung auf Dante für ganz irrig. Denn wir finden solche Blinde sowohl unter den Auferstehenden, als unter den Emporschwebenden (mehrfach). Michelangelo drückt offenbar dasselbe aus, was Goethe in die Worte fasst: „noch blendet ihn der neue Tag."
25. Das am Rosenkranz emporgezogene Paar. Kallab meint, dass Michelangelo hier vielleicht an die frommen Gebete, durch welche Nella ihren Gatten Forese ins Purgatorio verholfen, gedacht (Pur. XXIII, 85—89). Dies wäre denkbar.
26. Der zusammengekauert Fliegende. Nach Kallab hätte dem Künstler Purg. XIII, 100—102 vorgeschwebt. Geschildert wird einer der Neidischen mit zugenähten Augen, der nach Blinden Art das Kinn erhob, eine Antwort erwartend. Die Bewegung ist in der Michelangelo'schen Figur wohl zu sehen, sie ist aber ganz anders motivirt: nämlich durch sehnendes Aufwärtsstreben.
27. Das Steigen von Wolke zu Wolke in Sehnsucht. Die von Kallab zitirte Stelle (Purg. V, 28—33): „con l'ali snelle e con le piume del gran disio", nach kurzer Schilderung mühsamer Bergbesteigung. Mehr als eine leicht begreifliche Ähnlichkeit in Dantes Schilderung und in Michelangelos Darstellung ist nicht zu finden.

Man sieht, auf wie Weniges sich bei näherer Prüfung die angeblich aus Dante gewonnenen Inspirationen reduziren: nämlich etwa auf das allgemeine Schema der Anordnung der Heiligen, auf die Adam und Petrus zugewiesene Stellung, auf Charon, Minos und den die Seele tragenden Teufel (die alle drei aber schon bei

Signorelli vorkommen) und vielleicht die Idee zur Gruppe der am Rosenkranz Emporgezogenen. Statt die vielfache Abhängigkeit der Phantasie Michelangelos von Dante zu gewahren, lernt man vielmehr bei einem genauen Vergleich mit immer wachsendem Staunen bei dem Künstler, diesem grossen Kenner des Dichters, die unbeirrbare schöpferische Selbstständigkeit bewundern, die ihn statt zu einem Nachfolger, zu einem Rivalen des Sängers der Göttlichen Komödie machte. Der Bildner, weil er den Gesetzen seiner Kunst folgte, hielt sich frei von der Nachahmung des Dichters. Dies hob richtig schon der Rezensent des Harford'schen Buches in der Quarterly Review 1858 (Bd. 103, 460) hervor: „No stronger evidence can be given of the distinctness between the materials suitable to Painting and Poetry than the instinct with which Michael Angelo avoided embodying any of those fearful details which impart such pitiless reality to the pages of Dante.“ Ältere Motive der Kunst verwerthend, aber zu den ursprünglichen Quellen der Inspiration, den biblischen Schriften, zurückkehrend, setzte er, „a guisa d'un Dante pittore“, wie Lomazzo (Idea 98) trefflich sagt, an Stelle des Traditionellen ein gewaltiges, ganz ihm eigenes Neues.

Hierbei mag, wie es schon Kallab gethan, darauf hingewiesen werden, dass die furchtbare Betonung der Rache, die der zürnende Gott nimmt, im Geiste der Savonarola'schen Predigten lag und auch bei Bernardino Ochino sich geltend macht. Auch möchte ich an ein volksthümliches Drama der Zeit, die „Rappresentazione del dì del giudizio“ Feo Belcaris erinnern. Einiges in dieser Dichtung erscheint beachtenswerth, weil mit dem Fresko übereinstimmend (Feo Belcari: Le Rappresentazioni, Florenz 1833, S. 119—155).

Nachdem ein Engel einen Prolog gesprochen, erweckt durch dreimaligen Posaunenruf der Engel die Todten, und Minos, der den Teufeln befiehlt, bereit zu sein, schickt Einen, den Calcabrin (Dante entlehnt), aus, die Verdammten zu holen.

Dunque tu, Calcabrin, senza dimoro
Muoviti, e va' là dove e' maladetti
Dal sommo Padre del superno coro
Si troveran partiti dagli eletti,
E sia la guida di tutti costoro
A qui condurre i malvagi capretti,
De' qua' faremo asprissimo governo
Con varie pene dentro al fuoco eterno.

Hierauf befiehlt Christus den Engeln, die Scheidung vorzunehmen. Der Erzengel Michael, der den Befehl ausgeführt hat, weist nach einer Diskussion einen Heuchler aus, um dann, im Streit mit einem Teufel, den Kaiser Trajan zu den Seligen zu führen.

Wir hören Zwiegespräche zweier Väter mit ihren Söhnen, deren einer verdammt, der andere aufgenommen wird. Vergeblich sucht Salomon Michael zu Mitleid zu bewegen. Es folgt die Zurückweisung pharisäischer Geistlicher durch den „erzürnten" Petrus, gottloser Bettler durch den hl. Franz, betrügerischer Kaufleute durch den hl. Nikolaus, heuchlerischer Disciplinati durch den hl. Hieronymus, lasziver Frauen durch Magdalena. Alle Sünder insgesamt flehen Maria um ihre Fürsprache an; sie antwortet:

El mio figliuol tanto turbato veggio
Verso di voi che pregar non lo voglio;
Oggi è quei dì ch'n suo tribunal seggio
Delibera punir vostro rigoglio:
Passato è 'l tempo: che mai più non chieggio
Veruna grazia per voi com' io soglio,
Perchè ne' vostri orechi al mondo avesti
Questo dì del giudicio, e nol temesti.

Worauf Christus „mit erzürntem Antlitz und schrecklicher Stimme" den Verdammten ihre Sünden vorwirft. Die folgende Szene stellt die sieben Todsünden den Tugenden gegenüber. In Wechselgesprächen treten auf der Hochmüthige und der Demüthige, der Neidische und der Barmherzige, der Zornige und der Sanftmüthige, der Träge und der zum Guten Eifrige, der Geizige und der Wohlthätige, der Schlemmer und der Enthaltsame, der Wollüstige und der Keusche. Ein Engel gebietet San Bernardino, diesen Sündern ihre Laster vorzuhalten. Zum Schluss ruft Christus die Gesegneten mit den Worten der Bibel zu sich und sendet die Gottlosen in das ewige Feuer. Calcabrin bringt die letzteren zu Minos:

Ecco, o Minos, el maledetto seme
Che vinto dalle nostre tentazioni
Vengono a star dove sempre si geme
In pianti, martir, duoli e passioni;
E noi con loro abiteremo insieme:
Questi trovammo spartiti da' buoni,
Giudica tu il luogo ov' hanno a stare
Secondo le cagion del lor peccare.

Minos übergiebt sie den Dämonen, die jedem der durch Todsünden Schuldigen seinen Platz verkündigen, worauf der Engel mit einem Epilog die Zuschauer entlässt.

Eine direkte Beeinflussung Michelangelos durch das Gedicht anzunehmen ist nicht geboten, wohl aber, die Analogieen mit dem Gemälde hervorzuheben:

1. Die Stellung, die Belcari, an Dante anknüpfend, dem Minos ertheilt hat.
2. Dessen Auftrag an Calcabrin.

3. Die Schilderung der, in Furcht vor Christus bebenden Maria.
4. Die Personifikation der sieben Todsünden.

Der Kuriosität halber möge schliesslich das Phantasiebild, das sich Pietro Aretino von dem Jüngsten Gerichte machte und das er in einem Briefe am 15. Dezember 1537 dem mit seinem Werke beschäftigten Meister entwarf, Platz finden (Bottari, Mailand 1822, III, S. 86. Steinmann: Rep. für Kunstw. XXIX, S. 425):

„Ich sehe in Mitten der Schaaren den Antichrist in einer Erscheinung, wie nur Ihr sie erdenken könnt. Ich sehe den Schrecken auf den Stirnen der Lebendigen; ich sehe die Zeichen, welche Sonne, Mond und Sterne durch ihre Verdunklung geben; ich sehe Feuer, Luft, Wasser und Erde gleichsam ihren Geist aushauchen; ich sehe seitwärts die Natur, in die Unfruchtbarkeit des Greisenalters verfallen; ich sehe eingefallen und zitternd die Zeit, die, zu ihrem Ende gelangt, auf einem dürren Baumstumpf sitzt: und indessen ich vernehme, wie die Posaunen der Engel in jeglichem Busen das Herz erschüttern, sehe ich Leben und Tod von Schrecken und Verwirrung überwältigt, denn jenes müht sich ab, die Todten wieder aufzurichten, und dieser ist darauf bedacht, die Lebenden niederzuwerfen; ich sehe die Hoffnung und die Verzweiflung, welche die Schaaren der Guten und die Schwärme der Bösen führen; ich sehe den Schauplatz der Wolken, die von den aus den reinen Feuern des Himmels ausgehenden Strahlen gefärbt werden, und auf ihnen inmitten seiner Heerschaaren, von Glanz und Schrecken umgeben, Christus; ich sehe sein Antlitz widerleuchten, wie er Flammen, theils heiteren, theils schrecklichen Lichtes sprühend, die Gutgeborenen mit Freudigkeit, die Schlechtgeborenen mit Furcht erfüllt. Und ich sehe zugleich die Diener des Abgrundes, die, schaurig zu sehen, zum Ruhme der Märtyrer und der Heiligen Cäsar und die Alexanders verhöhnen, denn ein Anderes ist es, sich selbst, als die Welt zu besiegen; ich sehe den Ruhm mit seinen Kränzen und Palmen unter den Füssen niedergeschmettert unter die Räder seiner Wagen; und endlich sehe ich aus dem Munde des Gottessohnes den grossen Richterspruch hervorgehen, in Form von zwei Pfeilen, einen des Heiles und den anderen der Verdammniss, und wie ich sie niederfahren sehe, fühle ich seinen Zorn auf den Bau der Elemente stossen, und unter fürchterlichem Donner ihn zerstören und in Nichts auflösen; ich sehe die Lichter des Paradieses und die Öfen der Hölle, welche das auf des Äthers Antlitz gesunkene Dunkel durchbrechen — und der Gedanke, der mir das Bild von dem Verderben des Jüngsten Tages vorführt, sagt mir: zittert man in Furcht so beim Anblick des Werkes des

Buonarroti, in welcher Furcht wird man zittern, wenn wir uns von Dem gerichtet sehen, der uns richten soll?"

Mit welcher Verbindlichkeit Michelangelo diese ausschweifenden Phantasieen des geschwätzigen Mannes beantwortet, habe ich im ersten Bande meines „Michelangelo" (S. 93) mitgetheilt.

V

Deutung einzelner Figuren

Nur wenige Gestalten sind von Vasari (schon in der I. Auflage) benannt. Er sagt, Christus sei von Aposteln und Propheten umgeben, und hebt Adam, Petrus, Bartholomäus und Lorenzo hervor. Die Gruppe der stürzenden Verdammten bezeichnet er als die der sieben Todsünden, die als Teufel dargestellt seien (von ihnen führt er an die Invidiosi, Superbi, Avari und Lussuriosi) und nennt Charon. Condivi erwähnt von den Christus Umgebenden Johannes den Täufer (doppo Maria), die zwölf Apostel und „i santi e sante de Iddio". Unter ihnen die Märtyrer: Andreas, Bartholomäus, Lorenzo, Sebastian, Biagio und Katharina. Spricht er auch nicht direkt von den sieben Todsünden, so sagt er doch, dass die Sünder von den Teufeln nach unten gezogen werden, ein jeder an dem Körpertheil, mit dem er sündigte: i superbi per i capegli, i lussuriosi per le parti vergognose. Er nennt Charon und Minos und bemerkt, die Auferstehung sei dargestellt, wie Ezechiel sie geschildert.

Von den neueren Schriftstellern haben nur Wenige den Versuch gemacht, ausser jenen von Vasari und Condivi bezeichneten, leicht zu benennenden Figuren andere mit einem Namen zu versehen. Nur L. L. Chapon, der Stecher des Werkes, hat in seiner Schrift: Le jugement dernier de M. Ange (Paris 1892) auf Grund von Mittheilungen des Abbé Rouvier eine ausführliche Deutung gegeben. Nach ihm haben wir in der Gruppe links zunächst Christus: die Vorfahren und Typen Christi, in jener rechts: Johannes, Apostel und Märtyrer zu gewahren. Die Versammlung ganz links stelle das heidnische Alterthum (darunter alle Sibyllen), diejenige ganz rechts das jüdische (Patriarchen, Moses, Daniel, unten die ersten Bekehrten: guter Schächer und Magdalena) dar. Des Weiteren benennt er dann die einzelnen Figuren in jeder Gruppe:

1. Gruppe links von Christus: Adam, neben ihm Abel. Dahinter Noah, Abraham, Isaak. Darüber Rahel und Lea. Dann die Richter: Gideon und seine Söhne, Simson, Samuel, Judith, Melchisedek. Dann eine Menge von Erwählten, in der Ferne die drei Könige, Salomon und seine Frau (mit Diadem).

2. Gruppe rechts von Christus: Petrus, Stephanus, Johannes d. T., Elisabeth, Matthäus, Simon, Anna, Paulus, Lukas, Markus, Johannes Ev., Bartholomäus, Martha, Laurentius, Andreas.
3. Gruppen ganz links: Eva mit einer ihrer Töchter, Persische, Erythräische, Delphische, Libische, Kumäische Sibylle, Hagar und Ismael, die Tochter Pharaos, Mutter und Schwester des Moses. Hinten: Äakus, Minos, Rhadamantys und Virgil, der das Echo der ersten Offenbarung hört.
4. Gruppen ganz rechts: Jakob, Esau, Benjamin, Kaleb, Josua, Moses, Hiob, Tobias, David, Mutter der Makkabäer, Magdalena, Veronika, Simon von Kyrene, Joseph von Arimathia. — Darunter die Märtyrer.

Es frägt sich nun vor Allem, in wie weit der Versuch einer solchen Einzelbenennung berechtigt ist. Hat Michelangelo selbst bei jeder einzelnen Figur an eine bestimmte Persönlichkeit gedacht? Daran, dass er den einzelnen Gruppen einen besonderen Charakter verlieh, dass er, wie ich meine, an die traditionellen „Chöre“ der Heiligen anknüpfte, ist nicht einen Augenblick zu zweifeln. Aber auch daran nicht, dass er bei den hauptsächlicheren Gestalten seine Gedanken gehabt haben muss. Denn so sehr ihn auch die formalen Motive beschäftigten und für die Anordnung und die Bewegungen maassgebend waren — er hatte die Gesellschaft der „Alleheiligen“ zu schildern, und dies war ohne unmittelbar sich einstellende Vorstellungen bestimmter Persönlichkeiten nicht denkbar. Aber gilt dies ohne Ausnahme für jede Figur? Dazu war Michelangelo doch ein zu sehr auf die Darstellung des allgemein Menschlichen bedachter Künstler und, da er als solcher die Kennzeichnung durch Attribute und Trachten möglichst vermieden hat, erhebt er selbst dort, wo er an historische Einzelerscheinungen gedacht, das Individuelle zu Typischem. Hierdurch wird zumeist der Nachweis der Individualitäten sehr erschwert oder unmöglich gemacht. Rouvier und Chapon sind zu weit gegangen, und wir müssen uns hüten, ihnen zu folgen, aber wenn wir bemüht sind, Michelangelos Gedanken und Intentionen uns möglichst klar zu machen, ergiebt sich doch unbestreitbar das Eine, dass der Künstler bei den meisten Figuren biblische Charaktere im Auge gehabt!

I

Die Gruppenbildung

In fünf Gruppen hat Michelangelo Alle Heiligen angeordnet. Wenn man will, kann man zwei Gruppen, nämlich die äussersten links und rechts, jede noch einmal theilen, in welchem Falle wir also sieben Gruppen anzunehmen hätten. Nach mittelalterlich kirch-

licher Anschauung werden nun folgende Chöre unterschieden: Patriarchen, Propheten, Apostel, Confessores, Märtyrer, Mönche und Jungfrauen. Man vergleiche die kurze Zusammenfassung in Hymnen „de omnibus sanctis“:

Jesu salvator saeculi,
Redemptis ope subveni,
Et pia Dei genitrix
Salutem posce miseris.

Coetus omnes angelici,
Patriarcharum cunei,
Et Prophetarum merita
Nobis precentur veniam.

Baptista Christi praevius
Et clavige aethereus
Cum ceteris apostolis
Nos solvant nexu criminis.

Chorus sacratus martyrum
Confessio sacerdotum
Et virginalis castitas
Nos a peccatis abluant.

Monachorum suffragia
Omnesque cives coelici,
Annuant votis supplicum
Et vitae poscant praemium.

(Daniel: Thesaurus hymnologicus I, 297.
Im Breviarium Romanum.)

Oder:

Christe redemptor omnium,
Conserva tuos famulos,
Beatae semper virginis
Placatus sanctis precibus.

Beata quoque agmina
Coelestium spirituum,
Praeterita, praesentia
Futura mala pellite.

Vates aeterni judicis
Apostolique domini,
Suppliciter exposcimus
Salvari vestris precibus.

Martyres Dei inclyti
Confessoresque lucidi,
Vestris orationibus
Nos ferte in coelestibus.

Chorus sanctarum virginum
Monachorumque omnium,
Simul cum sanctis omnibus
Consortes Christi facit.

(Ebenda I, 256. Im Breviarium Romanum.)

Auch in einem dritten Hymnus (ebenda II, 26), wo noch die „Viduae sanctae“ hinzugefügt werden.

Die Michelangelo bekannte Darstellung in der Capella Brizio zu Orvieto zeigt sechs Chöre: die Patriarchen, Propheten, Apostel, Kirchenväter, Märtyrer und Jungfrauen. Hier sind die Mönche den Kirchenvätern (Confessores) gesellt. Dass diese Eintheilung in Chöre auch in Michelangelos Fresko vorliegt, ist unmittelbar ersichtlich: der Chor der Märtyrer (martyrum candidatus exercitus, wie es in Orvieto heisst) ist deutlich gekennzeichnet. Sehen wir nun in der Gruppe rechts von Christus als Hauptfigur Petrus, unten Bartholomäus, so dürfen wir wohl annehmen, dass hier die Apostel vereinigt seien, und ebenso, wenn wir den schon von Vasari bezeichneten Adam und die Besonderheit der Trachten links von Christus

gewahren, werden wir auf die Ansicht, hier handle es sich um die Patriarchen (nobilis patriarcharum coetus), geführt. Es bleiben die Propheten, Confessores (und Mönche) und Jungfrauen zu suchen. Wenden wir zunächst den Blick auf die Schaar von Gestalten ganz rechts, so sehen wir bei näherer Betrachtung, dass ein Unterschied zwischen den hinteren Figuren und der vorderen Gruppe zu machen ist. Nicht allein der Greis, der am meisten von den hinteren vortritt, ist als Blinder geschildert, sondern die Blindheit fällt bei noch mehreren anderen, ebenso wie öfters ein gewisses wildes Wesen, auf. Mir scheint die Annahme, dass hier die noch im Dunkel wandelnden Propheten gemeint seien, unzweifelhaft zu werden, wenn wir ganz rechts, durch den mächtigen Bart deutlich gekennzeichnet, Moses finden. Ungezwungen aber ergiebt sich dann für die vorderen, freier sich Bewegenden und Schauenden der Name: Confessores.

Und nun erklärt sich auch die Frauenschaar ganz links. Die obere Gruppe von Gestalten, durch phantastische Trachten und Typen ausgestattet, erschien mir nie zweifelhaft: es können nur die Sibyllen dargestellt sein, die also den Propheten auf der anderen Seite entsprechen. Vor ihnen aber haben wir dann die Versammlung der christlichen „Virgines“ zu erkennen.

Eine höchst geistreiche neue Gestaltung des alten Gedankens also ist es, die uns so vor Augen tritt, hervorgegangen aus der Durchdringung von künstlerischen Nothwendigkeiten, die in symmetrischen Bezügen gegeben waren, mit sinnvollen Deutungen. Christus unmittelbar umgeben von den Patriarchen links und den Aposteln rechts. Links die Schaar der Virgines, in vorchristliche (Sibyllen) und nachchristliche (Heilige), rechts die Confessores, in Propheten und christliche geschieden. Dazu die Märtyrer! Man begreift nun, wie Michelangelo, die Idee der Chöre dem himmlischen Heer zu Grunde legend und genöthigt, auch die Märtyrer in eine Gruppe zusammenzufassen, Diesen einen direkten Antheil an der Handlung zuzuweisen sich gedrungen sah.

Gehen wir mit so gewonnener allgemeiner Anschauung zum Einzelnen über, so dürfte manche Bestimmung für die Persönlichkeiten gewonnen, zugleich aber durch diese wiederum unsere Auffassung der Chöre vollauf gerechtfertigt werden.

2

Die einzelnen Gestalten

A. Die obere Zone.

Ich erinnere an das oben Gesagte, dass, nach der Bonnat'schen Zeichnung in Bayonne zu schliessen, Michelangelo zuerst sich an

die Tradition hielt, indem er die Apostel im Kreise um Christus, und zwar in sitzender Stellung anordnete und erst im Hintergrunde andere Gestalten brachte.

1. Der Chor der Patriarchen.

Zwei biblische Stellen haben wir zunächst zu berücksichtigen: „Da wird sein Heulen und Zähneklappen, wenn ihr sehen werdet Abraham und Isaak und Jakob (vgl. auch Matth. 8, 11: Abraham, Isaak und Jakob im Himmelreich), und alle Propheten im Reich Gottes, euch aber hinausgestossen" (Luk. 13, 28), und das elfte Ebräerkapitel, welches die „ohne Verheissung Gläubigen" des Alten Bundes, denen „Gott eine Stadt zubereitet hat und welche die Auferstehung erlangen", aufzählt: Abel, Enoch, der den Tod nicht sah, Noah, Abraham, Sarah, Isaak, Jakob, Joseph, Moses, Rahab, Gideon, Barak, Simson, Jephtah, David, Samuel und die Propheten. In Gedanken dürfen wir die von Dante im Paradiso gefeierten Lea und Rahel, die beide das Haus Israel gebaut haben (Ruth 4, 11) und Andere hinzufügen.

Bemerkenswerth — um nur das Wichtigste hervorzuheben — ist weiter Dantes Aufzählung der von Christus aus dem Limbus Befreiten und Seliggemachten: Adam, Abel, Noah, Abraham, Isaak, Jakob, Moses, David, Rahel (Inf. IV, 55 ff.), zu denen wir den auf mittelalterlichen Darstellungen der Szene immer gebrachten guten Schächer gesellen müssen. Die dreizehn, von Signorelli gemalten Patriarchen haben leider keine namentliche Bezeichnung.

Mit Bestimmtheit ist in der Gestalt in der Mitte vorne mit ihrem im Rücken herabfallenden Felle Adam (Platner meinte: Johannes d. T.) zu erkennen, „welcher ist ein Bild Dess, der zukünftig war". „Wie nur durch Eines Sünde die Verdammniss über alle Menschen gekommen ist: also ist auch durch Eines Gerechtigkeit die Rechtfertigung des Lebens über alle Menschen gekommen" (Röm. 5, 14. 18). Die jugendliche, nach vorne schreitende, Adam am Arm fassende Figur, wird zumeist Eva genannt. Trotz der eigenthümlichen Haartracht vermag ich aber hier nicht eine Frau zu erkennen — man vergleiche den Oberkörper mit dem der Frauen daneben! — sondern einen Jüngling, und die nahe Beziehung zu Adam weist darauf hin, dass, wie auch Chapon bemerkt, Abel gemeint sei. Abel, der, als erstes Opfer frevler Sündenthat, hier durchaus an der Stelle erscheint. Der bärtige hinter Adam liegende Mann dürfte Noah sein, der „ererbet hat die Gerechtigkeit, die durch den Glauben kommt" (Ebr. 11, 7) oder Henoch, von dem es heisst (1. Mos. 5, 24): „dieweil er ein göttlich Leben führte, nahm ihn Gott hinweg, und ward nicht mehr gesehen." Oder ist Henoch

in der wenig sichtbaren Figur links unten neben Abel dargestellt? Der bärtige Mann, der hinten zwischen Adam und Abel erscheint, mit einer Kappe auf dem Kopf, kann, da wir eine historische Reihenfolge in dem Aufbau der Gestalten nach hinten finden, Niemand Anderes als Abraham sein. Die Deutung auf Bernhard von Clairvaux durch Steinmann ist ganz willkürlich, und auch diejenige Kallabs, der von Moses spricht, ausgeschlossen, da wir Moses an einer anderen Stelle finden. Neben Abraham wird links der Kopf Sarahs sichtbar. Die zwei Frauen darüber, die eine Gruppe für sich bilden und sich umschlingen, können nur als Lea und Rahel aufgefasst werden, und zwar muss die mit nackten Armen, welche Abraham auf Adam hinweist, Lea (vita activa), die andere, welche feierlich wie lehrend die Hand erhebt, Rahel sein. Es folgt weiter hinten eine Gruppe von fünf jugendlichen Männern (nicht Frauen, wie Kallab sagt), unter denen zwei besonders hervortreten. Die vordere unmittelbar über Lea dürfte Jakob, die hintere Joseph sein. Oder soll man sie Isaak und Jakob nennen? Hier wird die Bestimmung unsicher. In den anderen Jünglingen könnte man Esau, Benjamin, respektive auch Joseph voraussetzen, in der Frau rechts neben Joseph Rahab? in dem Alten mit dem priesterlichen Kopftuch hinter ihr Aaron?

Die hintersten Figuren, wieder theilweise durch geschlossene Augen als Vertreter des Alten Bundes gekennzeichnet, fliegen über Christus hinweg nach der Apostelseite rechts. Da der Künstler nicht alle alttestamentarischen Gestalten links anbringen konnte, hat er sich in der Weise geholfen, dass er deren Zug sich von hinten bis ganz nahe an die Apostel herandrängen lässt. Er macht so, wie auch bei den Propheten und Confessores, den unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem Alten und dem Neuen Bunde anschaulich. Dass wir hinter den Aposteln alttestamentarische Figuren zu gewahren haben, macht eine genaue Prüfung unzweifelhaft. Denn erstens haben wir wieder Mehrere mit geschlossenen Augen vor uns, und zweitens sind zwei Gestalten mit phantastischen Kopftrachten auf das Deutlichste als Juden charakterisirt. Aber nur für Einige darf man vermuthungsweise Namen vorschlagen, wobei zu beobachten, dass es sich hier um zeitlich späte Persönlichkeiten handeln muss.

Ganz oben würde man Josua, Gideon, Simson, Barak, Ruth zu finden glauben. Ausgezeichnet erscheint eine jugendliche Gestalt mit einer helmartigen Bedeckung — bei ihr könnte man an Gideon oder Josua oder Simson denken. Bei dem Alten rechts mit dem priesterlich wirkenden Hut an Samuel und bei seinem Nachbar mit prononzirter jüdischer Physiognomie und einer Art Pelzhut etwa an Kaleb oder Nathan. Chapon irrt sicher, wenn er hier die

Gruppe der hl. drei Könige sieht. Der Frauenkopf in umittelbarer Nähe dürfte wohl nur auf Judith zu beziehen sein. Doch das ist Alles nur allgemein richtig, im Einzelnen fraglich, auch ob der Jüngling mit antikischer Kappe in der untersten Reihe unmittelbar über den Aposteln als Judas Makkabäus zu denken ist. Bestimmt gekennzeichnet durch die Krone ist nur die Frau links hinter dieser Figur als Königin von Saba, was auch von Chapon richtig erkannt ward.

Vermögen wir nun auch nicht, jede einzelne Figur heute noch zu bestimmen — Eines geht schon aus dieser ersten Betrachtung mit Sicherheit hervor, dass Michelangelo doch bei den Meisten an eine historische Persönlichkeit gedacht hat. Wen aber hat er mit der von uns noch nicht erwähnten Gestalt des Kreuzträgers rechts von Adam gemeint? Gemeinhin spricht man, durch die eigenthümliche Form des Kreuzes verleitet, von Andreas. Wie aber käme Dieser hierher zu den Patriarchen? Auch hier dürfen wir doch einen aus dem Limbus Befreiten voraussetzen! Es ist der gute Schächer, dem das Wort erklang: „heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein“, und der in Darstellungen sowohl des Besuches Christi in der Unterwelt als auch des Jüngsten Gerichts eine Rolle spielt! Indem er unmittelbar neben Adam und nach hinten gewandt erscheint, wird in den beiden Gestalten gleichsam der ganze Zeitraum des Alten Bundes zusammengefasst. Mit Condivi („dopo Maria“) Johannes d. T. anzunehmen, wäre wohl denkbar, da er an dieser Stelle nicht unangebracht erschiene, doch wäre es befremdend, hätte Michelangelo alle traditionelle Charakteristik vermieden und ihm zudem auch noch ein so grosses Kreuz verliehen. Dass die hinter Lorenzo nur mit ihrem Kopfe sichtbar werdende Frau als Anna gedacht, könnte man aus der Nähe der Maria schliessen.

2. Der Chor der Apostel.

Ohne Weiteres an ihren Attributen erkenntlich sind Bartholomäus und Petrus. Von auffallender ausgeprägter Individualität erscheint der langbärtige mächtige, halbbekleidete Mann mit dem üppigen Haar links hinter Petrus. Es ist wohl kein Anderer als Johannes der Täufer in ihm zu gewahren.

Wir dürfen nun weiter erwarten, Johannes dem Evangelisten eine hervortretende Stelle zugewiesen zu sehen. Es dürfte der nackte, Christo am meisten angenäherte Jüngling über Bartholomäus sein. Sonst finden wir nur noch vier — resp. wenn wir den früher Judas Makkabäus genannten und seinen Nachbarn mit dazu rechnen wollten: sechs — als Apostel zu deutende Figuren: eine jugendliche und eine bärtige Gestalt in der Höhe — die jugendliche vielleicht Matthäus? die bärtige Jakobus der Ältere? — eine

jugendliche knieende Gestalt hinter Petrus und die jugendliche betende Gestalt unmittelbar hinter Bartholomäus.

Die letztere spielt eine besondere Rolle. Wie schon Kallab richtig bemerkt hat, zeigt der Kopf Porträtzüge. Ein Porträt von Michelangelo, der niemals Bildnisse anfertigte, und an dieser Stelle, in unmittelbarster Nähe Christi, in Anbetung versunken? Wer anders, als der Besteller des Werkes, der Papst oder allenfalls Michelangelo selbst, wäre hier zu denken? Es ist das Antlitz weder des Einen noch des Anderen: dargestellt ist eine bartlose Physiognomie von kräftigen, fast derben Zügen, mit hoher, zurückweichender Stirne, vollem, nach hinten gewelltem, kurzem Haar. Ein kuttenartiger Mantel umgiebt die Schultern. Aber der Kopf ist ganz übermalt: auf der Venusti'schen Kopie in Neapel erscheint er ausnehmend fein gebildet, von edelster Harmonie der Verhältnisse, jünger, ein altrömischer Typus von grösster Schönheit. Aufmerksam geworden glaubt man durch die Übermalung hindurch diesen Kopf im Fresko noch zu erkennen. Vor Venustis Kopie sagte ich mir: diese Figur ist der Apostel Thomas, und Michelangelo hat ihm die Züge seines geliebten jüngeren Freundes, des Tommaso Cavalieri — des Einzigen, den er, wie wir wissen, in einer Zeichnung porträtirt hat — verliehen! — War etwa jene Zeichnung, von der an anderer Stelle die Rede ist, von Michelangelo im Hinblick auf das Fresko gemacht worden?

Es bleiben vier Frauen zu betrachten übrig, die der Meister offenbar aus künstlerischen Rücksichten, um eine Analogie mit der Patriarchenseite herzustellen, den Aposteln gesellt hat. Man dürfte hier Elisabeth, Johannes' Mutter (die Alte gleich über Johannes dem Evangelisten?), Martha, die Samariterin (die zwei jüngeren Frauen: die eine, mit kranzartigem Kopfputz, links vom Kopf des Paulus, die andere über Anna) oder auch die eine oder andere der Marien erwarten. Aber es lässt sich nichts Bestimmtes sagen.

3. Die Chöre der Propheten und der Confessores.

Sie sind zu einer Gesamtgruppe von zahlreichen Figuren verbunden, derart, dass vorne die Confessores, hinten die Propheten angebracht sind. In zwei Paaren sich umschlingender und küssender Gestalten dürfte die freudige Verbindung ahnenden Prophetenthums und wissender Kirchengelehrsamkeit dargestellt sein, wie auch durch die Bewegung des jugendlichen Propheten, der die Hand eines zu ihm sich wendenden Confessor erfasst, die gleiche Einswerdung ausgedrückt wird. Mehrere Greisenfiguren in der hinteren Gruppe sind blind dargestellt. Eine tiefe Erregung geht durch alle alttestamentarischen, nach vorwärts drängenden Gestalten: ein athemloses Lauschen, ein erschrecktes, bisweilen fast zweifelndes Schauen,

ein gewaltsames Verarbeiten des Eindruckes, eine ekstatische Begeisterung. Dem gegenüber verrathen die Gebärden der zumeist sitzenden Confessores die freudige Sicherheit des Wissens.

Auch nur die Hauptfiguren der hinteren Gruppe, welche den Propheten sich gesellende andere Erscheinungen in sich schliesst, bestimmt mit Namen bezeichnen zu wollen, würde ein bedenkliches Unterfangen sein. Nur Moses, der auch in Orvieto bei den Propheten erscheint, glaube ich in dem Alten mit dem auffallend mächtigen Barte rechts hinten über dem Kreuzesträger erkennen zu dürfen. Für die beiden leidenschaftlich vordrängenden Jünglinge, welche in direkte Beziehungen zu den vorne sitzenden nackten Jünglingen treten, liegt es nahe, wegen einiger Verwandtschaft mit den Gestalten an der Sixtinischen Decke die Namen Daniel (für den unteren) und Jesajas (für den oberen) in Vorschlag zu bringen, und da es ferner erwünscht, auch Jeremias eine Hauptstelle zuerkannt zu sehen, liesse sich denken, dass er mit der Hauptfigur links, dem greisen Blinden, gemeint ist. Oder wäre es Hiob? Hinter Diesem gewahrt man einen Mann, der durch eine kronenartige Kopfbedeckung ausgezeichnet ist — David? Unter den wenigen eingefügten Frauenfiguren wird man Hannah, vielleicht auch Elisabeth suchen dürfen. Wer aber ist jene vom Kopftuch halb verhüllte, wie von Leidenschaft verzehrte eindrucksvolle Erscheinung über dem sich küssenden Paare rechts? Auffallend ist die Kennzeichnung dreier Jünglinge (ganz hinten rechts) durch phrygische Mützen — sollte man sie, da ja neben den Propheten andere alttestamentarische Persönlichkeiten auftreten, als „die drei Jünglinge im feurigen Ofen“ auffassen dürfen?

Die Schaar der Doctores, deren Bestimmung durch das Fehlen jeder Kennzeichnung der Trachten ungemein erschwert wird, ist auf eine sehr kleine Zahl von Persönlichkeiten beschränkt. Diese Wenigen müssen besonders wichtiger und bekannter Art sein. Vor Allem erwartet man die Kirchenväter zu finden. Aber nur zwei Erscheinungen könnten auf Diese hinweisen: nämlich der wild aussehende Greis rechts, der das Kreuz fasst, auf Hieronymus und der kräftige, bärtige, sitzende auf Augustinus. Doch wäre auch Paulus, den wir unter den Aposteln vergeblich suchen, hier denkbar. Und an wen hat Michelangelo gedacht, als er die beiden herrlichen, sitzenden Jünglinge im Vordergrunde schuf? Bezeichnend ist die intime Beziehung der Jünglinge zu Jesajas und Daniel: wären hier unter die Confessores zwei Evangelisten aufgenommen worden? Und weiter, wer ist die ganz von Gewandung verhüllte schräg sitzende weibliche Gestalt? Sollte es, unmittelbar unter der von mir Augustinus genannten Figur angebracht, Dessen Mutter, die hl. Monika sein? Dies Alles bleibt ungewiss.

Endlich die Frage: wer ist der athletische Jüngling, der das Kreuz auf sich nimmt? Man hat in ihm den guten Schächer oder Simon von Kyrene oder auch Simeon, Bischof von Jerusalem (Platner), sehen wollen. Letzteres erscheint mir undenkbar. Der von mir Augustinus Genannte weist auf ihn hin, als sagte er: nur in solcher Nachfolge Christi beruht alles Heil und alles Wissen. Die Gestalt gehört zu den am meisten ausgezeichneten. Da Andreas in der Märtyrergruppe und der gute Schächer bei den Patriarchen angebracht ist, erscheint dieser dritte Kreuzträger unerklärlich. Man könnte etwa sagen: der angebliche gute Schächer ist Johannes der Täufer, der angebliche Johannes der Täufer Paulus und dieser Träger des Kreuzes der gute Schächer, und hierfür könnte die Gegenüberstellung des guten Schächers und der Magdalena in „Dies irae, dies illa" geltend gemacht werden, da, wie wir sehen werden, die dem Kreuzträger etwa an Bedeutung entsprechende Figur links im Fresko Magdalena genannt werden muss. Aber der gute Schächer bei den Confessores und so in den Vordergrund gebracht und als Träger des Kreuzes? Und ist jene Umdeutung des Paulus und Johannes nicht unmöglich? Auch diese Deutung will nicht einleuchten. Welche andere aber giebt es? Zwei Möglichkeiten bieten sich mir dar.

Die erste führt zu der freilich sehr gewagten Vermuthung, dass wir hier den hl. Sixtus, der an so hervorragender Stelle in der Sixtinischen Kapelle wohl am Platze wäre, vor uns sehen. Diese Vermuthung, obgleich die übliche Darstellung des greisen Papstes, so wohl aus Raphaels Werk bekannt, sie auszuschliessen scheint, könnte sich aus dem mittelalterlichen Hymnus auf Sixtus (Daniel, Thesaurus I, S. 102 Nr. XCI) ergeben.

Magni palmam certaminis
Invicta fides contulit;
Pro Christo dimicantibus
De caelo datur calculus.

Sic fortis Xystus athleta
Petri sequens martyrium,
Ornavit mox ecclesiam
Confessionis titulo.

Ortus Athenis et altus
Philosophorum studiis,
Mutavit artem artium
Praeceptor apostolicus.

Nam carnifex tyrannidis
Fremens ut leo rabiens
Advectans secum martyres
Abdon et Semen perimit.

Dein ad Xystum properans
Vincla, catenas, carcerem
Minatur, interneciem
Gladioli sententia.

Tunc pius ille pontifex
Accersiens Laurentium
Levitae fidelissimo
Commendavit ecclesiam.

Uterque consecuti sunt
Agonis sui bravium
Ensis et craticulae
Coronam dedit passio.

Bedenkt man, wie frei von der Tradition Michelangelo in der Gestaltung der Heiligen bei der Schöpfung des Jüngsten Gerichtes vorging, so erschiene es wohl nicht unmöglich, dass er aus diesem Hymnus eine Vorstellung von dem Heiligen, wie die des Kreuzträgers, gewonnen habe. Der Athlet (man beachte die Binde im Haar!), der zugleich ein Praeceptor apostolicus! Als letzterer fügt er sich in die Gruppe der Doctores und Confessores ein. Und lag nicht in den Worten Petri „sequens martyrium" ein Hinweis auf die Kreuzigung — so deutet auch Thomasius die Stelle im Hymnario —, welcher die spätere Mittheilung von dem Martyrium durch das Schwert übersehen oder absichtlich ignoriren liess?

Aber die Deutung ist zu gewagt! Und ich lasse sie, indem ich sie angebe, fallen. Die Umwandlung des greisen Papstes in den nackten Jüngling bleibt schwer denkbar.

Eine andere Hypothese dürfte mehr Glaubwürdigkeit für sich haben, obgleich auch an ihr Anstoss genommen werden kann. Beachten wir zunächst, dass Michelangelo seinen Doctores keinerlei Zeichen kirchlichen Ranges, keinerlei kirchliche Tracht giebt! Wir dürfen uns also nicht daran stossen, sonst traditionell in Priestergewänder oder Kutten gekleidete Heilige: Päpste, Bischöfe, Mönche ohne jede Kennzeichnung ihres Standes, nackt oder wenig bekleidet dargestellt zu finden. Unter den Doctores erscheinen nun aber immer neben den Kirchenvätern heilige Mönche: Bernhard, Franz, Dominicus und Andere. Fragen wir uns, wer unter den Confessores als Christus nachfolgender Kreuzesträger charakterisirt werden kann, so ist dies nur ein Einziger: F r a n z v o n A s s i s i. Man beachte, dass die Gestalt im Fresko das Kreuz auf sich lädt: es ist nicht das Martyrium am Kreuze, sondern die Kreuzesnachfolge, die hierdurch bezeichnet wird. Als ein Christus nächster Nachfolger hatte Franz die Wundenmale von dem Gekreuzigten selbst empfangen. Es ist der Kultus des Kreuzes, den er, wie kein Zweiter, gepredigt und gefördert hat (vgl. meinen „Franz von Assisi", II. Aufl. S. 543), das Kreuz in der Hand, wird er von der Kunst verherrlicht. Ja, man schilderte ihn als Kreuzträger: so folgt er auf dem Titelblatt der „Conformitates" des Bartholomäus Pisanus dem kreuztragenden, ihm voranschreitenden Herrn (a. a. O. S. 554). Und weiter ein „athleta Christi" war auch er; ein Feldherr himmlischer Heerschaaren, ein Fahnenträger Christi, wie er auf dem Triumphbilde in Assisi verbildlicht ist mit dem Kreuz auf der Standarte, der neue Michael, dem der verlassene Himmelsthron Luzifers zu Theil geworden war (a. a. O. S. 97, 538). Als Kämpfer im Krieg gegen den Drachen, welcher

nititur attrahere
maximam partem syderum
ad damnatorum numerum

wird er in einem Hymnus von Gregor IX. gefeiert:

> verum de Christi latere
> novus legatus mittitur
> in cujus sacro corpore
> vexillum crucis cernitur
> Franciscus princeps inclytus
> Signum reale bajulat.

Und ähnlich von Jacopone da Todi in seinem Liede: O Francesco da Dio amato. Es ist diese heroische Auffassung, die sich Michelangelo zu eigen machte. Wie allgemein sie auch in seiner Zeit war, zeigt ein Sonett Vittoria Colonnas (Ausg. Barbera CXX):

> Dietro al divino tuo gran capitano
> Seguendo l'orma bella, ardito entrasti
> Fra perigliose insidie, aspri contrasti
> Con l'arme sol dell'umiltade in mano.
>
> Mentre il mondo sprezzando e nudo e piano
> Solo della tua croce ricco andasti
> Per deserti selvaggi, a noi mostrasti
> Quanto può con la grazia un core umano.

Fasst man Alles zusammen — auch dies beachtend, dass Franz jugendlich dargestellt ward — so wird, wie mir scheint, mag auch zuerst die Behauptung befremdlich klingen, die Annahme glaubhaft, dass der Kreuzträger in der Gruppe der Doctores der hl. Franz ist.

4. Die Chöre der Sibyllen und Virgines.

Dass in der hinteren Gruppe links, wie Chapon schon bemerkte, eine Versammlung der Sibyllen, die gedanklich der Schaar der Propheten rechts entspricht, zu erkennen ist, darüber kann meines Erachtens kein Zweifel sein. Die eigenthümlichen Trachten, der Charakter und die Gebärdensprache der Gestalten beweisen es. So gewiss Michelangelo bei den Hauptfiguren bestimmte Sibyllen in Gedanken gehabt hat — auch die Königin von Saba (Matth. 12, 41, Luk. 11, 31) könnte man hier erwarten —, so unmöglich dürfte es aber sein, Namen anzugeben, denn die blossen Altersunterschiede geben keinen Anhalt hierfür. Und das Gleiche gilt von den heiligen Frauen des Neuen Bundes im Vordergrunde — man wäre auf blosses Rathen angewiesen. Wieder wie bei den Propheten und Confessores ist auch hier die Unterscheidung der beiden Schaaren deutlich durch die Stimmung gegeben. Die vorchristlichen Frauen sind von Erregung, von Staunen, Erschrecken durchbebt, die nachchristlichen verharren in seliger Ruhe. Selbst die mächtige Frau im Vordergrunde, an die sich hülfesuchend eine

jüngere schmiegt, ist in Anschauung versunken. Verzichtet man aber gerne bezüglich der übrigen auf Namen — hier angesichts dieser so ausgezeichneten, isolirten Gruppe drängt sich die Frage doch auf, wen Michelangelo gemeint habe. Es ist undenkbar, dass er nicht bestimmte Persönlichkeiten zu schildern beabsichtigt hat.

Der Abbé Rouvier giebt der Gruppe die Benennung: Eva mit einer ihrer Töchter. Steinmann sieht Anna mit Maria (wie wäre es denkbar, dass Maria zweimal im Fresko dargestellt sei?). Kallab, eine symbolische Deutung suchend, will Beatrice erkennen, welche Rahel umschlingt, d. h. die Vita contemplativa, welche sich zur christlichen Theologie „colla gratia perficiente" (Landino) flüchtet. „Wehrlos ist auch die tiefste Erkenntniss Gottes, wenn ihr nicht göttliche Wissenschaft und Gnade zu Hülfe kommt." Wie Dante sich an seine himmlische Führerin wende, so hier Rahel — pareami che il suo viso ardesse tutto (Par. 23, v. 22). Michelangelo habe in den beiden Gestalten den Grundgedanken der Divina Commedia zusammengefasst. Die Erklärung ist zu gesucht, als dass sie einleuchten könnte. Eine Allegorie anzunehmen, widerspricht dem im gesamten Kunstwerke sich äussernden Geiste.

Ungezwungen, so will es mich bedünken, ergiebt sich die Erklärung der herrlichen Gruppe, wenn wir an unserer grundlegenden Auffassung der Chöre festhalten. Dann gehört die mächtige, ganz in liebende Anschauung Christi versunkene Frau zu den Virgines. Und unter Diesen — welche dürfte eine so ausgezeichnete Stellung beanspruchen dürfen, als Magdalena, die Liebende? Und für sie spricht, wie die sinnlich schöne Bildung des Körpers, so auch die bei ihr Zuflucht suchende Frau — ist doch Magdalena die Patronin der Büsserinnen. Es erscheint nicht unangebracht an die zwei Sonette zu erinnern (CXIV und CLVII der Barbera'schen Ausgabe), welche Vittoria in ihrem besonderen Kultus für die Heilige Dieser widmete. Das eine, die Macht der Frauenliebe verherrlichend, lautet:

La bella donna a cui dolente preme
Quel gran desio che sgombra ogni paura,
Di notte, sola, inerme, umile e pura,
Armata sol di viva ardente speme.

Entra dentro 'l sepolcro e piange e geme;
Gli angeli lascia e più di sè non cura:
Ma a' piedi del Signor cade secura,
Chè 'l cor ch'arde d'amor di nulla teme.

Ed agli uomini, eletti a grazie tante,
Forti, insieme rinchiusi, il lume vero
Per timor parve nudo spirto ed ombra.

Onde se 'l ver dal falso non s'adombra,
Convien dare alle donne il pregio intero,
D'aver il cor più acceso e più costante.

Und das andere endigt:

In tal pensier da vil nodo mi scioglio,
Pregando lei con voce ardita e balda
M'impetri dal Signor appo sè loco.

Die „lebendig glühende Hoffnung", „das von Liebe entbrannte Herz" — das ist es, was, ja auch Kallabs Deutung bestimmend, diese Gestalt vor allen anderen Frauen in dem Gemälde auszeichnet.

5. Der Chor der Märtyrer.

Die Bestimmung der Hauptfiguren ist durch die Attribute gesichert. Wir gewahren Sebastian mit den Pfeilen, Katharina mit dem Rade, Blasius mit der Hechel, Andreas mit dem Kreuz (Platner meinte: Philippus) und Simon mit der Säge. Andere Gestalten sind nicht gekennzeichnet.

Als Märtyrer dargestellt sind auch die beiden, unmittelbar unter Christus auf Wolken sitzenden Heiligen Laurentius und Bartholomäus. Dass der erstere, in Rom besonders verehrt, eine so ausgezeichnete Stellung erhielt, erklärt sich leicht. Die Wahl des Bartholomäus mag aus künstlerischen Gründen hervorgegangen sein: als Gegenstück zu Lorenzo sollte ein Märtyrer aus dem Kreise der Apostel angebracht werden. Den Aposteln selbst wurde Laurentius gleichgestellt:

Apostolorum supparem
Laurentium Archidiaconum
Pari corona martyrum
Romana sacravit fides

heisst es in einem Hymnus (Daniel: Thes. hymn. I, S. 103, Nr. XCII); die grösste Verehrung unter den Märtyrern nächst Stephanus ward ihm zu Theil.

B. Die mittlere Zone.

Die gen Himmel Aufsteigenden und die Posaunenengel bedürfen keiner weiteren Deutung. Wohl aber verlangt Vasaris Angabe, die Gruppe der von Engeln in den Abgrund Gestossenen oder, näher präzisirt, die Teufel in dieser Gruppe stellten die sieben Todsünden dar, eine Prüfung. Vasari erwähnt die Individiosi, die Superbi, die Avari und die Lussuriosi. Condivi bemerkt, wie erwähnt, dass die Sünder von den Teufeln nach unten gezogen würden, ein Jeder an dem Körpertheil, mit dem er gesündigt, und

führt als Beispiele an: die Hochmüthigen an den Haaren, die Lussuriosi an den Schamtheilen.

Nun ist zunächst zu betonen, dass diese Behauptung allgemein nicht zutrifft: nur das eine letztgenannte Motiv (durch Daniele da Volterra verändert) findet sich. Die Teufel greifen zu, wo sie eben können. Wie aber verhält es sich mit Vasaris Aussage? Wir sehen in der That sieben Hauptfiguren der Verdammten. Deren eine ist durch den Schlüssel und den Beutel als Geizhals charakterisirt; eine andere mit widerlich thierischem Gesicht, den Finger in den Mund steckend, als Schlemmer und durch das eben erwähnte Motiv des Zugreifen des Teufels zugleich als Wollüstiger. Den Zorn könnte man in dem über diesem befindlichen, sich Wehrenden erkennen. Vergeblich aber wäre es, in den anderen vier Verdammten die Personifikation von Hochmuth, Neid, Trägheit und Wollust bestimmt nachweisen zu wollen. Liesse sich allenfalls der auf Wolken Aufwärtssteigende als Repräsentant des Hochmuthes ansehen, so wäre es immer die Frage, ob mit dem Schlangenumwundenen der Neid gemeint sei. Entschiede man sich, vielleicht in Rücksicht auf den Blick, der aber doch wohl nur Entsetzen, nicht Scheelsucht ausdrückt, hierfür, so bliebe kaum etwas Anderes übrig, als den rechts mit dem Engel Ringenden „Trägheit“ zu nennen. Für die siebente Figur, die abwärts fliegende verzweifelte Frauengestalt, gäbe es keine Erklärung. Wir bleiben also willkürlich in der Interpretation.

Immerhin, da wenigstens zwei, respektive drei Laster deutlich gekennzeichnet sind, dürfen wir an Vasaris Behauptung, Michelangelo habe bei der Gestaltung dieser Gruppe die Vorstellung der Todsünden, wie sie ja auch bei Belcari uns scharf ausgeprägt begegnet, vorgeschwebt, festhalten.

Was die Engel betrifft, so scheint die Zahl vier darauf hinzuweisen, dass ausser dem Kampfe Michaels und seiner Schaar mit dem Teufel auch die apokalyptische Vision der vier Engel vom Euphrat des Künstlers Phantasie beeinflusste. Michael in dem siegreichen Bekämpfer des Geizigen zu erkennen, dürfte naheliegen.

C. *Die untere Zone.*

Über Charon und Minos ist dem früher Gesagten nichts Wesentliches hinzuzufügen. Zu bemerken wäre nur, dass Rouvier-Chapon — wie mir scheint, ungerechtfertigter Weise — diese Deutung der beiden Gestalten im Sinne Dantes ablehnen und behaupten, die Barke werde nicht von Charon, sondern vom Satan geführt. Es handle sich um den Gegensatz zu dem Gedanken der von Petrus geleiteten Barke der Kirche. Zu bemerken ist allerdings, wie oben schon erwähnt, dass Michelangelo Charon zu einem Teufel gemacht

hat, indem er ihm Krallen und Fledermausohren gab. Hat er an den Calcabrin Belcaris gedacht und Diesen an Stelle des Danteschen Charon gesetzt? So scheint es, denn die Abweichung von Dante ist zu auffallend, als dass hier nicht eine bestimmte Absicht vorläge. Ob Minos die Porträtzüge des Zeremonienmeisters Biagio trägt, scheint mir, wie Kallab, sehr zweifelhaft. Bezüglich des angeblichen Ugolino rechts in der Ecke habe ich meine Meinung schon oben geäussert.

Unter den Auferstehenden ist es nur eine Figur, die eine Deutung herausfordert, da es sich sonst um Namenlose handelt: der gewandete ältere Mann, der — kein Auferstehender — sich sprechend an einen eben erwachenden, in Leichentüchern Gehüllten richtet. Steinmanns Annahme, es sei Virgil, der sich zu Dante wende, habe ich schon zurückgewiesen. Ich bin der Meinung Kallabs, dass Hesekiel dargestellt ist, auf dessen Vision schon Condivi die Konzeption der ganzen Szene zurückführt. Wollte man dem Erwachenden einen Namen geben, was mir aber nicht geboten erscheint, so könnte es nur der Daniels sein, von dem es heisst: „Du aber, Daniel, gehe hin, bis das Ende komme; und ruhe, dass du aufstehest in deinem Theil am Ende der Tage“ (Dan. 12, 2).

VI

Die Urtheile über das Jüngste Gericht

Noch während seiner Thätigkeit an dem Gemälde vernahm Michelangelo die ersten sein Werk verurtheilenden Worte. Der Zeremonienmeister Biagio da Cesena sprach jene Bedenken gegen die Nacktheit der Figuren aus, welche später unter Paul IV. und Pius V. die Übermalung durch Daniele da Volterra und Girolamo da Fano veranlassen sollten. Sie werden von Vielen getheilt worden sein nach Enthüllung des Freskos, so gross das allgemeine Staunen und die glühende Bewunderung der Künstler und Kenner war, und Pietro Aretino schreibt 1545 jenen infamen Brief, in dem er, seiner Wuth über erbetene und nicht erhaltene Geschenke freien Lauf lassend, dem Meister selbst gegenüber in seiner schwülstigen Weise frech sich zum Anwalt jener Meinung macht.

„Mein Herr!“

„Erst beim Anblick der Gesamtskizze Eueres Jüngsten Gerichtes sind mir die Augen aufgegangen für die erlauchte Anmuth, die Raphael in der wohlgefälligen Schönheit seiner Erfindung zu eigen ist. Als ein christlich Getaufter schäme ich mich der unerlaubten Freiheit, die sich Euer Geist beim Ausdruck der Ideen von jener letzten Entscheidung, nach welcher unser wahr-

haftigster Glaube mit allen Sinnen strebt, herausgenommen hat. Wie? Michelangelo, staunenswerth durch seinen Ruhm, Michelangelo, ausgezeichnet durch seine Besonnenheit, Michelangelo, der Bewundernswürdige, hat der Welt nicht weniger irreligiöse Gottlosigkeit, als Vollkommenheit in der Malerei zeigen wollen? Ist es möglich, dass Ihr, der Ihr, als ein Göttlicher, den Verkehr mit Menschen verschmäht, Etwas dergleichen im grössten Gottestempel verfertigt habt? Über dem ersten Altar Jesu? In der grössten Kapelle der Welt? In der die Thürangeln der Kirche, die ehrwürdigen Priester, der Stellvertreter Christi mit katholischen Zeremonien, mit heiligen Funktionen und göttlichen Gebeten sich zu Seinem Leib, Seinem Fleisch und Blut bekennen, es in Anschauung vertieft anbeten? Wäre es nicht ruchlos, Vergleiche zu ziehen, so würde ich, meine weise Vorsicht Eurem indiskreten Gewissen vorziehend, mich meiner Güte rühmen, wie ich sie im Traktat der Nanna bewiesen, denn obgleich der Gegenstand lasziv und unkeusch, bediene ich mich vorbedachter und gesitteter Worte, ja spreche in untadeliger und keuscher Weise: Ihr aber in der Gestaltung eines so hohen Vorwurfes zeigt Engel und Heilige, die Heiligen baar jedes irdischen Anstandes und die Engel jedes himmlischen Schmuckes beraubt. Selbst die Heiden, wenn sie, ich spreche gar nicht von der bekleideten Diana, die nackte Venus meisseln, lassen sie mit den Händen die Körpertheile verdecken, die man nicht enthüllt, und ein Christ, bloss weil er die Kunst höher achtet als den Glauben, macht sowohl Mangel an Schicklichkeit in den Märtyrern und Jungfrauen als auch die Geste, dass Einer an den Geschlechtstheilen hinabgezogen wird, zum öffentlichen Schauspiel, Etwas, was nicht zu sehen man selbst im Bordell die Augen verschliessen würde. Einem wollüstigen Baderaum, nicht einem vornehmsten Kirchenchor ist solch' Euer Vorgehen angemessen. Es wäre weniger sündhaft, hättet Ihr überhaupt keinen Glauben, als mit einem solchen Glauben den Anderer zu vermindern. Nicht ungestraft aber bleibt die Vortrefflichkeit so waghalsiger Wunderdinge, denn das Wunder, das sie selbst bewirken, ist der Tod Eures Ruhmes. Wollt Ihr diesen wieder erwecken, so thut es, indem Ihr durch Feuerflammen die Schamtheile der Verdammten und durch Sonnenstrahlen die der Seligen verhehlt, oder ahmt die florentinische Züchtigkeit nach, welche jene des schönen Kolosses unter goldenen Blättern verbirgt; und der steht dort auf öffentlichem Platze und nicht an geweihtem Ort. So verzeihe Euch Gott, als ich dies nicht etwa aus Zorn über die gewünschten Dinge sage; denn Euerer Verpflichtung, sie mir zu senden, hättet Ihr mit allem Eifer nachkommen sollen, da Ihr hierdurch die

neidischen Zungen zum Schweigen gebracht, welche behaupten, nur die Gherardos und Thomasse könnten über solche Gaben verfügen. Aber wenn selbst der Schatz, den Euch Giulio hinterliess, damit seine irdischen Reste in einem von Euch skulpirten Grabmal untergebracht würden, nicht genügte, Euch Euer Versprechen halten zu machen, was kann ich erhoffen? Obgleich nicht Eure Undankbarkeit, grosser Maler, nicht Euer Geiz trägt die Schuld daran, sondern die Huld und Würde des höchsten Hirten. Gott will, dass Dessen ewiger Ruhm, ihm selbst nur verdankt, in einem einfachen Grabe weiterlebe und nicht durch Eure Kunst in einem hochfahrenden Grabgebäude. Immerhin wird Euch als Diebstahl angerechnet, dass Ihr Eure Verpflichtung nicht erfüllt. Da aber unsere Seelen mehr danach verlangen, zur Devotion gestimmt, als durch die Kunst der Zeichnung beeindruckt zu werden, so gebe Gott Seiner Heiligkeit dem Papst Paul das Gleiche ein, wie er es Gregor eingab, der lieber Rom des Schmuckes seiner stolzen Gottesstatuen berauben, als die Verehrung der bescheidenen Heiligenbilder durch jene beeinträchtigen lassen wollte. Zum Schlusse sage ich: hättet Ihr Euch bei der Komposition des Weltalls, der Hölle und des Paradieses und bei der Schilderung der Glorie, der Ehrenbezeugungen und der Schrecken von meinem Brief, den dieses Jahrhundert liest, von seiner Belehrung, seinem Beispiel und seiner Weisheit berathen lassen, so würden, dies erkühne ich mich zu behaupten, nicht nur die Natur und all der günstige Sterneneinfluss es nicht bereuen, Euch jenen leuchtenden Intellekt gegeben zu haben, der die Menschen heute bewegt, Euch zu einem Wunderbilde höchster Tugend zu machen, nein auch die Vorsehung, die Alles sieht, würde auch für ein solches Werk Sorge tragen, so lange die Ordnung im Sphärenwalten sich erhält."

„Euer Diener, der Aretiner."

„Jetzt da ich meine Wuth über die Grausamkeit, mit der Ihr meine Ergebenheit behandelt, ausgelassen, und es mich dünkt, ich habe Euch gezeigt, dass, wenn Ihr göttlich seid, ich auch nicht von Wasser bin, zerfetzt dies Schreiben, denn auch ich habe es in Stücke zerrissen, und entschliesst Euch nun, denn ich bin Einer, dessen Briefe selbst Könige und Kaiser beantworten." (Gaye II, S. 332. Steinmann, Rep. f. Kunstw. XXIX, S. 491.)

Fast wörtlich erscheint dieser hämische Erguss in einem anderen Briefe, den Pietro 1547 an Alessandro Corvino richtete (Lettere. Paris IV, S. 86. Steinmann, Rep. f. Kunstw. XIX, S. 494).

An Enea Vico, der das Gemälde stach, schrieb er im Januar 1546: „so befleissigt Euch nun der Vollendung eines so heiligen und lobenswürdigen Unternehmens; denn der Skandal, den die Zügel-

losigkeit der Kunst Michelangelos bei den Lutheranern wegen des mangelnden Respektes vor dem natürlichen Schamgefühl, in den Figuren der Hölle wie des Himmels zu Tage tretend, erregen könnte, nimmt Euch Nichts von der Ehre, die Ihr verdient, indem Ihr die Ursache seid, dass Jeder sich an dem Werke freuen könne." (Lettere. Paris II, S. 328. Bottari III, S. 112. Steinmann a. a. O. S. 433.)

In seinem „Dialogo della Pittura" (Florenz 1733, S. 244) lässt Lodovico Dolce Aretino auf den Einwurf: „die Erfindung sei höchst geistreich und von Wenigen verstanden", antworten: „wenn Michelangelo will, dass seine Erfindungen nur von wenigen Gelehrten verstanden werden, so überlasse ich seine Gedanken ihm selbst, da ich nicht zu diesen wenigen Gelehrten gehöre."

Es klingt wie eine Antwort auf solche Kritik, der sich Lodovico Dolce angeschlossen hat, wenn Michelangelo Biondo 1549 das Jüngste Gericht „das schönste und ruhmvollste, das glorreichste Werk" nennt, welches je in der Welt von irgend einem Maler gemacht wurde (Quellenschriften für Kunstgeschichte V, 38). Und gleich darauf, 1550, offenbar in Kenntniss des Aretino'schen Briefes, ergreift Vasari in der ersten Ausgabe seiner Vite das Wort. Nachdem er die Terribilità und Grösse des Werkes, die Wahrhaftigkeit im Ausdruck aller menschlichen Affekte, das Dekorum im Aussehen und in den Bewegungen aller Figuren, die unendliche Mannigfaltigkeit und Neuheit der Motive, den philosophischen Geist, die Kunst der Verkürzungen und der Modellirung in höchsten Tönen gepriesen, ruft er aus:

„Dies ist in unserer Kunst das Muster grosser Malerei, das von Gott den Menschen auf Erden gesandt ward, damit sie gewahren, was das Schicksal thut, wenn die Geister von höchstem Sitze herab auf die Erde steigen und ihnen die Gnade und die Göttlichkeit des Wissens eingehaucht wird. Dieses Werk macht Alle, die sich einbilden, Etwas von Kunst zu wissen, zu Gefangenen, und jeder gewaltige Geist, er sei so reich begabt in der Zeichnung wie er wolle, geräth in Furcht und Zittern, sieht er die Striche, mit denen die Umrisse von was immer es sei gezeichnet sind. Und indem man die Mühen dieser seiner Schöpfung gewahrt, verwirren sich die Sinne beim blossen Gedanken, was andere Gemälde, die wetteifernd mit diesem entstehen oder entstehen werden, sein können! Glücklich wahrlich darf sich die Zeit nennen und glücklichen Gedenkens, wer dies staunenswerthe Wunder unsres Jahrhunderts gesehen! Glückselig und vom Schicksal begünstigt bist du, Paul III, da Gott es zugiebt, dass unter deiner Protektion sich der Ruhm berge, den seinem und deinem Andenken die Federn der Schriftsteller verleihen werden. Wie viel gewinnen deine Ver-

dienste durch seine Fähigkeiten? Das ist gewiss, ein guter Stern ward durch seine Geburt den Künstlern in diesem Jahrhundert beschieden, da sie den Vorhang zerrissen sahen, und durch die von ihm geschaffenen Malereien und Skulpturen und Architekturen alle Schwierigkeiten behoben, zu entwerfen und gestalten, was man will."

Zwei Jahre später äussert sich der Litterat Lodovico Domenichi in seiner Schrift: „Nobiltà delle Donne" (Venedig, Giolito 1552) gelegentlich der Erwähnung des Nackten in der Antike: „In seinem wunderbaren Gemälde in der Kapelle zu Rom hat Michelangelo es mit lebhafter Kraft wieder in Gebrauch bringen wollen, was ihm viel grösseres Lob von den Kunstverständigen eingetragen hat, als Tadel von einigen Ignoranten und Betbrüdern (ignoranti spigolistri), die sich schämen, schönste, dem einen und dem anderen Geschlecht eigene Körpertheile anzusehen."

Aber die Meinungen bleiben getheilt. Ausführlich werden die Mängel des Werkes in einem Dialog des Gilio da Fabriano besprochen, auf den schon Borghini in seinem Riposo (S. 53) aufmerksam macht. (Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Camerino 1564, S. 69 ff. Bei Steinmann: Sixt. Kap. II, 554 ein Auszug.) Auf die Nacktheit wird jetzt kein solches Gewicht mehr gelegt; inzwischen hatte Daniele da Volterra ja schon das hierin Anstössige beseitigt. Der Tadel des sprechend eingeführten Kanonikus Ruggiero Coradini trifft die der Andacht und Ehrfurcht widersprechende Verletzung des Theologisch-Historischen. Die zum Theil sehr kindisch vertheidigten Bedenken betreffen die Bartlosigkeit Christi, die Furchtsamkeit der Madonna, die als willenseinig mit ihrem Sohne doch den gleichen Abscheu vor den Verdammten zeigen müsse, die Flügellosigkeit der Engel und die fehlerhafte Charakteristik der Teufel, die keine Schwänze und Hörner hätten, die Verschiedenartigkeit im Zustande der Auferstehenden, den Flug der Auserwählten gen oben, die Anbringung des Charon. Ja er will, obgleich er aus der Bibel direkt widerlegt wird, selbst die beiden Bücher nicht gelten lassen, da nur das Gewissen am Jüngsten Tage entschuldige oder verklage. Selbst ein Bewunderer Michelangelos darf in diesen Gesprächen sich empört über die unschicklichen, gewaltsamen Bewegungen der Engel mit den Marterwerkzeugen äussern.

Wie der Kanonikus, der Alles für „favoloso e vano" hielt, bezeichnete nach Lomazzo (Idea S. 98) ein Schüler des Camillo Boccaccino die „Wunder dieses Werkes" als „Träume und Chimären". Michelangelo habe beabsichtigt, der Dante unter den Malern zu sein. Man sieht, es hatten sich Schlagworte gebildet. Dem gegenüber sprach Lomazzo es mit Nachdruck aus: das Gemälde sei

„das edelste und ausgezeichnetste, das man auf Erden finden könne" (Idea S. 42). Er rühmt die unendliche Fülle der Motive, die sichere Charakteristik der Dämonen, erklärt die bedeutendere Grösse der oberen Figuren aus der Nothwendigkeit eines gleichmässigen Eindruckes, nur bezüglich der Heiligen, meint er, habe der Künstler nicht das Dekorum gewahrt, da er sie zu robust dargestellt (Trattato I, 31. 179. 207. 206).

Wie die Künstler, hat Michelangelo auch die künstlerisch fühlenden Dichter für sich gehabt. Noch bevor er das Gemälde enthüllt, scheint ihm Francesco Maria Molza folgendes Sonett (Poesie. Bergamo 1747. Son. CXLIV. S. 75) gesandt zu haben:

Angiol terren, che Policleto e Apelle
A l'étà nostra desiar non lasci,
E dai spirar sì dolcemente a i sassi,
Ch' opre il mondo non vede altre più belle.

Se le voglie contempli inique e felle,
Di che 'l secolo ripieno ogn'or più fassi,
Non fu mai di virtù spirti si cassi,
Ne gente di pietà tanto rubelle.

Tu sol (perchè non scopri il bel lavoro)
Puoi con effetti di lodi alti e chiari
Il mondo richiamar a l'antic'oro.

Sì che a prieghi sì desti omai piu rari,
E 'l Ciel mirando, e di Cocito il coro
Amar or l'uno, or temer l'altro impari.

Und Niccolo Martelli, der gleich nach Enthüllung in einem Briefe an Michelangelo seiner schrankenlosen Begeisterung über das „göttliche Werk" Ausdruck gegeben hatte, grüsst den Meister mit folgenden Strophen (Frey: Die Dichtungen des M. B. S. 265, CLXXIII):

Se Prassitel, del marmo etterno honore,
E il grande Apelle, a cui diede la cura
Ritrar' sol di se stesso la figura
Colui, ch'al mondo die briga et terrore.

Non fusser' d'esta nostra vita fuore,
Non sdegnierien chiamarvi lor' fattura,
Michelangel, più ch'huom di cui natura
Più bello ancor' non hebbe imitatore.

Come veder' si puo nel sacro tempio
Del Vatican' dal' alta fantasia
Vostra sculpito il Dì grande et tremendo,

Che perch' ai gesti et moti han' vivo essempio,
L'occhio s'inganna et l'udir' non udendo,
Tra l'uno et altro par' discordi sia.

Worte, welche die unerhört lebensvolle Wirkung der Gestalten ähnlich verherrlichen, wie ein Ausspruch Sebastiano del Piombos, den Pietro Aretino in seiner Komödie La Talanta (Akt II, Sz. 3) mittheilt: „es ist schwer einzusehen, wer lebendiger sei: die Leute, welche die gemalten Figuren bewundern, oder die Figuren, die von den Leuten bewundert werden."

An Vasaris überschwänglichen Ausruf erinnert der Schluss eines Sonettes von Gandolfo Porrino von Modena (Frey: Dicht. S. 272, CLXXX):

Se del figliol di Dio l'almo sembiante,
Che Veronica impresse nel bel velo,
Tal ch'è già stanco et ha cangiato il pelo,
Tira del Tebro à queste rive sante,

Ho per mirar diverse cose tante
Et tutta la militia alta del cielo
Dritto è, se di la sù lo scalda il zelo,
Ch'ale doppio disio giunga à le piante.

Quivi appar di Maria la forma vera,
E quel fia nel gran dì l'eterno Sire,
Scacciando i pravi e à se chiamando i giusti.

O sacra Roma, homai tu puoi ben dire:
Mai non mi fe di tal trionfo altera
Cesare o gli altri miei famosi Augusti.

Die Vorwürfe, die Michelangelo im XVI. Jahrhundert gemacht wurden, bezogen sich im Wesentlichen auf Geist und Auffassung des Werkes, nicht auf die künstlerische Gestaltung. Diese wurde als ein wahres Wunder betrachtet. Erst aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts vernehmen wir, im Nachklang derjenigen Lodovico Dolces, Stimmen, die auch an ihr auszusetzen finden, und zwar sind es, was leicht erklärlich, solche bolognesischer Künstler. Annibale Caracci vergleicht die Deckengemälde der Sixtina und das Jüngste Gericht und zieht die ersteren vor, da die Figuren im Gericht zu anatomisch seien (Bellori: Vite S. 44). Francesco Albani, der Michelangelo in der Komposition der Verdammten im Charonsnachen von Raphael beeinflusst glaubt, tadelt die Perspektive: auch die oberen Gestalten hätten von unten, also von einem tiefen Gesichtspunkt aus gesehen werden sollen; er findet viele Figuren überflüssig und wünscht, Michelangelo habe für die Anordnung der Christus umgebenden Personen sich des Vorbildes Raphael'scher Kompositionen bedient (Malvasia: Felsina pittrice, ed. Zanotti II, 169). Damit beginnt eine Kritik, die, schon vor 1672 von Félibien in seinen „Entretiens" bekämpft, sich im XVIII. Jahrhundert bis zu Verdammungsurtheilen steigert. Auf Mengs'schen

Spuren gehend, sieht d'Azara in der Michelangelo'schen Kunst, als deren Beispiel er das Jüngste Gericht zitirt, keine Schönheit, sondern nur die Absicht, „pompa del suo sapere" zu machen, gewaltsame Bewegungen, einzig bestimmt, die anatomischen Kenntnisse zur Schau zu tragen, einen groben und schwerfälligen Stil (Mengs: Opere publ. da G. N. d'Azara. Parma 1780, I, 115). Die abfälligen Urtheile Fréarts und Milizias sind bekannt. Richardson (III, 496ff) rede von „Impropriétés, Indécences, Absurdités", findet das Ganze ohne Harmonie, sehr unangenehm und aus dem Wunsche des Künstlers, Parade mit seinen Kenntnissen zu machen, hervorgegangen. Volkmann spricht von „wildem Getümmel", mangelnder Verbindung der Gruppen, fehlendem Anstand, Monotonie im Ausdruck, verfehlter Charakteristik der Maria, die dreist, hochmüthig, ja beinahe schrecklich wirke, und rühmt nur die Kraft, die Kühnheit und Grösse der Zeichnung (II, 108). Ramdohr geht so weit, das Gemälde ein Beispiel schlechten Geschmackes zu nennen. Die Gestaltung oben sei symmetrisch, die unten unordentlich, der Ausdruck allenthalben übertrieben und oft gemein, viele Gedanken seien sogar ekelhaft (der hl. Bartholomäus, der Wollüstige). Es zeige sich ein Mangel an Haltung und Kolorit (I, 179). Von Quatremère de Quincy wird dargethan, wie der gelehrte Prunk der Anatomie der Mannigfaltigkeit des moralischen Eindruckes schade. Nirgends finde man eine solche Nichtigkeit des moralischen oder Gefühlseffektes. Am Weitesten in der Verurtheilung der Kompositionsweise ist Speth in seiner „Kunst in Italien" gegangen: er sieht nur ein „gräuliches Gewirr".

Inzwischen ist auch die Anklage, die das Nackte betrifft, nicht ganz verstummt. In einer Satire über die Malerei (S. Rosa: Satire, Liriche, Lettere. Milano, Sonzogno 1892. S. 118f.) geisselt Salvator Rosa den Hochmuth der Künstler und bringt als Beispiel Michelangelo:

Ma tutta l'albagia non credo ch'abbia
Un fatto più superbo e più bestiale
Di quel ch'ora mi viene in sulle labia.

Scoperse il suo Giudizio Universale
Michel'Angelo al Papa; e ognun che v'era
Lo celebrava un' opera immortale.

Solo un tal cavalier con faccia austera,
E con parole di rigor ripiene
Favellò col pittore in tal maniera:

Questo vostro Giudizio espresso è bene,
Perchè si vedon chiare in questo loco
Della vita d'ognun le parti oscene.

Michel'Angelo mio, non parlo in gioco;
Questo che dipingete è un gran Giudizio,
Ma del giudizio voi n'avete poco.

Io non vi tasso intorno all'artifizio,
Ma parlo del costume, in cui mi pare,
Che il vostro gran saper si cangi in vizio.

Dovevi pur distinguere e pensare,
Che dipingevi in chiesa; in quanto a me
Sembra una stufa questo vostro altare.

Sapevi pur che il figlio di Noè,
Perchè scoperse le vergogne al padre,
Tirò l'ira di Dio sovra di sè:

E voi senza temer Cristo e la Madre
Fate che mostrin le vergogne aperte
Infin dei santi qui l'intiere squadre.

Dunque là dove al ciel porgendo offerte
Il sovrano Pastore i voti scioglie,
S'hanno a veder l'oscenità scoperte?

Dove la terra, e il ciel lega e discioglie
Il Vicario di Dio, staranno esposte
E natiche, e cotali, e culi e coglie?

In udire il pittor queste proposte,
Divenuto di rabbia e rossor nero,
Non potè proferir le sue risposte:

Nè potendo di lui l'orgoglio altero
Sfogar il suo furor per altre bande,
Dipinse nell'inferno il cavaliero.

E pur era un error si brutto e grande,
Che Daniele dipoi fece da sarto
In quel Giudizio a lavorar mutande.

Männer wie Bottari und Mariette waren im XVIII. Jahrhundert der gleichen Meinung, wie Salvator Rosa: auch für sie war das Nackte ein „error brutto e grande".

Eine Wendung zu verständnissvollerer Betrachtung des Werkes, die Wilhelm Heinse (1782 s. Ardinghello) und Goethe, bereits während seines römischen Aufenthaltes, anstellten, trat erst im XIX. Jahrhundert ein. Man beginnt sich eingehender mit ihm zu beschäftigen, so Duppa (A dissertation on the picture of the last jugdment and a life of Raffaello. London 1801) und Alexander Lenoir (Observations sur le génie de M. A. et son tableau représentant le

Jugement dernier. Paris 1820. Annales Françaises des Arts, Bd. VI). In Italien macht Antonio Mezzanottes Cantica sul finale Giudizio dipinto da M. (Perugia 1804) von sich reden und ruft Besprechungen hervor: Pietro Bagnolis Articolo critico sulla cantica di M. (Nuovo Giornale dei Letterati. Pisa 1825. X, 3—13), Vincenzo Salvagnolis Articolo bibliografico sopra la cantica del prof. M. (in Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti. Roma 1825. XXV, 331—338). Aber zu unbedingter Anerkennung kamen doch auch jetzt nur Wenige, unter denen Eugène Delacroix, der es „l'ouvrage le plus colossal que les arts aient produit chez les modernes" nennt, an erster Stelle anzuführen ist (1837. Rev. d. d. m. IV. sér, tom. XI, S. 337 ff.), und unter den neuesten Berthold Haendcke (Kunstchronik 1903 N. F. XIV. S. 57 ff.). Was zu wohl allgemeiner Würdigung gelangt, ist die hohe Kunst der Anordnung, auf welche Betrachter, wie Montégut, Manz, Springer und Carl Justi mit besonderem Nachdruck die Aufmerksamkeit lenkten. Burckhardt und Springer werden vorzugsweise durch die unvergleichliche Kraft der in den einzelnen Gruppen ausgedrückten poetischen Gedanken gefesselt. Auch die vollendete Technik, welche Heath Wilson zu näheren Untersuchungen veranlasst, wird erkannt. Aber die alten Bedenken werden, wenn auch in gemässigterer Form, wieder laut. So weit wie Ruskin, der jene früheren Behauptungen, es sei Michelangelo nur um Schaustellung seiner Fertigkeit und anatomischen Kenntnisse zu thun gewesen, erneut, geht freilich nur ein Anderer: Heath Wilson, der das Gemälde eine für die Marterkammer der Inquisition passende Dekoration nennt, darin Verstösse gegen allen Geschmack und alles religiöse Gefühl, ja „Irreverence" findet. Aber immer wieder kehrt der Vorwurf der grausamen Einseitigkeit der Schreckensschilderung, des Unterdrückens aller seelischen Züge von Liebe, Dankbarkeit, Sympathie, der Tilgung aller Stimmung von Heiligkeit und Seligkeit in den himmlischen Heerschaaren, der Vernachlässigung des richtigen Ausdrucks zu Gunsten der Anbringung von Verkürzungen — letzteres wird besonders in Platners Beschreibung von Rom (II, S. 275 ff.) bezüglich der Engel mit den Marterwerkzeugen geltend gemacht. Sehr scharf hat Burckhardt im Cicerone das Urtheil formulirt:

„Der grosse Hauptfehler dieser gewaltigen Schöpfung, die schon durch die schlechte Erhaltung ungünstig wirkt, kam tief aus Michelangelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit Allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemüthsanklang heisst, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildete, zu deren Äusserung die Nacktheit wesentlich gehört, so existirt gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der

oberen Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die unten. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, die in anderen Bildern dieses Inhalts schon durch ihr blosses symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können eine solche Stimmung gar nicht als Träger verdienen; sie verlangen Gesten, Bewegung und eine ganz andere Abstufung von Motiven. Auf die letzteren hatte es der Meister eigentlich abgesehen." Er führt dann nach höchster Anerkennung der poetischen Kraft aus, dass doch wohl die malerischen Gedanken im Ganzen das Bestimmende gewesen seien. „Vom malerischen Gesichtspunkte aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Theil der ganzen grossen Komposition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung fragen und man wird Antwort erhalten." Und die Betrachtung schliesst: „immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden."

Erst in dieser neueren Zeit versucht man sich über die geistigen Vorbedingungen und den Gedankengehalt klar zu werden. Hettner, dessen Auffassung im Wesentlichen von Justi getheilt wird, erklärt das Werk aus der Gegenreformation: es zwänge sich wieder in die Schranken der überlieferten Dogmatik. Carriere (in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1869, IV, S. 334) sieht von solchem Zwange Nichts. Er erfasst Michelangelo hier als den Maler des Gewissens, wie Shakespeare dessen Dichter sei. Der Künstler halte Gericht über die Schlechtigkeit der Welt, wie Shakespeare im Timon und im Lear. Es sei eine reformatorische Predigt, in Michelangelo rege sich das Puritanerthum, das durch Milton seine Sprache finden sollte. Montégut bezeichnet das Gemälde als eine höchste abstrakte Konzeption. Es führe in die ontologischen Sphären des Christenthums, in denen die Sensibilität, das Mitleid, die Zärtlichkeit Nichts zu thun haben. „Christus ist gross, nicht weil er vorübergehende Leiden erfahren, sondern weil er der Vollzieher eines vom Urbeginn der Zeiten an gefassten Rathschlusses ist." Haendcke erkennt in dem Schöpfer des Werkes, in dem man durchaus nicht nur die Schilderung des Dies irae, sondern stets von Neuem das Hervorbrechen der Seligkeit gewahre und mit dem gluthvollen Glauben des supranaturalistischen Mittelalters die Verherrlichung des Menschen im Sinne der Renaissance verbunden finde, den Mann, „der beide Weltansichten, die sich damals trafen, mit sicherster Hand zu vereinigen verstand".

B. Der Engelsturz

Gleichzeitig mit dem Gedanken des Jüngsten Gerichtes für die Altarwand der Sixtinischen Kapelle fasste kurz vor seinem Tode Clemens VII. jenen, an der Eingangswand den Sturz Luzifers und der Engel von Michelangelo malen zu lassen. Das Einzige, was wir hierüber erfahren, findet sich in der zweiten Ausgabe Vasaris. „Und an der anderen Wand gegenüber über dem Haupteingang hatte er ihm Auftrag gegeben, darzustellen, wie Luzifer wegen seines Hochmuthes aus dem Himmel verjagt ward und zugleich mit in die Tiefe der Hölle alle jene Engel, die mit ihm gesündigt, hinabgestürzt wurden. Wie sich erwies, hatte Michelangelo, es ist schon viele Jahre her, für diese Komposition Skizzen und verschiedene Zeichnungen angefertigt, deren eine dann von einem sizilianischen Maler, der viele Monate lang Michelangelo als Farbenreiber diente, in der Kirche der Trinità in Rom ausgeführt worden ist. Dieses Werk befindet sich im Querschiff der Kirche, in der Kapelle des hl. Gregorius, in Fresko gemalt, und obgleich es schlecht in der Behandlung ist, gewahrt man doch etwas grossartig Gewaltsames (terribile) und grosse Mannigfaltigkeit in den Stellungen und Gruppen der nackten Gestalten, die vom Himmel herab regnen, und der in die Tiefe der Erde Gestürzten, die in verschiedenartige bizarre, von Schrecken erfasste Teufelsgestalten verwandelt sind; und eine kapriziöse Phantasie ist es wahrhaftig."

Zwei spätere Zeugnisse führt Steinmann (Sixt. Kap. S. 524) an. Im Codex Capp. Vat. 231, p. 27 des Giulio Mancini heisst es: „dicono alcuni, che la caduta di Lucifero dentro in chiesa sia di Jacomo da Pontormo". Und in Gaspare Celios „Memorie dei nomi delli artefici, delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma", Napoli 1638 (Handschrift im Archäol. Institut in Rom): „da capo incontro alla Assunta di Federico vi è la pittura della caduta degli Angioli con alcuni Profeti e Sibille con la sua invetriata; il tutto è disegno di M. A.; di chi li habbia coloriti l'opinione è incerta, si dice che fu un N. Siciliano, che morì subito dopo, alti dicono che furno quelli due che fece venire il Buonarroti da Firenze per cominciare la volta; può essere che gli tre insieme la pingessero essa opera, poichè si va vedendo, che la volta non è simile del tutto al restante quanto colorito."

Bei Filippo Titi: Studio di pittura, Rom 1674, p. 408 findet sich nur eine kurze Wiederholung der Vasari'schen Angaben. Im

Ritratto di Roma moderna, Rom 1689, p. 344 liest man: „il giudizio nella croce della chiesa è d'un Siciliano che serviva il Buonarroti et è uno de'disegni fatti per il Giuditio nel Vaticano."

Später wurde das Fresko zerstört, als man eine Kapelle des hl. Franz dort baute (Titi: Ausgabe von 1763, p. 377).

Haben wir irgend eine Möglichkeit, das Gemälde zu rekonstruiren? Ein Entwurf Michelangelos für die gesamte Komposition ist nicht erhalten. Wie ich bei Karl Köpl: „Urkunden, Acta u. s. w. aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Prag" (Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerhl. Kaiserhauses 1889, X, S. CXXXVIII) finde, befand sich im XVIII. Jahrhundert in der Kaiserl. Kunstkammer (Inventare von 1718 und 1737) unter Nr. 453 ein Bild: „Die Vertreibung Luzifers aus dem Himmel", das als Kopie des Originales von Michelangelo betrachtet wurde. Ist dieses Bild noch heute erhalten?

Beachtenswerth scheint mir eine ausgeführte Zeichnung von Angelo Bronzino in den Uffizien (ausgestellt 545, 4982F) zu sein. Sie könnte, ja dürfte wahrscheinlich von Michelangelos Werk inspirirt, gewiss aber nicht als eine Kopie aufzufassen sein. Sie zeigt in der Höhe auf Wolken stehend den hl. Michael, in der Linken den Schild, in der Rechten das Schwert. Links und rechts von ihm über Wolken anbetende Engel. Darunter der Sturz zahlreicher, in zwei Reihen über einander angeordneter nackter Figuren. Unten auf der Erde verzweifelt laufende, hockende, die Hände ringende Gestalten. Rechts der Abgrund mit Flammen. Es dürfte sich diese Komposition ähnlich zu der des Meisters verhalten, wie Bronzinos Entwurf zu einem Jüngsten Gericht (Uffizien 546) zu dem der Sixtinischen Kapelle. In Hauptzügen hält sich Bronzino hier an das grosse Vorbild, verändert es aber doch sehr frei.

Die Mittelgruppe unten: erschreckte, eilende Männer mit abwehrenden Bewegungen ruft uns die kleinen Skizzen der Casa Buonarroti, die je drei solche Figuren zeigen und gelegentlich der „Bekehrung Sauls" von mir angeführt werden, in Erinnerung: V, 17, 18; VIII, 38; XIII, 67, 68 (Thode 27, 28, 36, 59, 60).

Dass Rubens das Gemälde in S. Trinità gekannt und ihm Anregungen für seine Darstellungen des Engelssturzes und auch des Sturzes der Verdammten in München entnommen, ist mit Sicherheit anzunehmen.

Auf einen kuriosen Entwurf des Engelssturzes von Hans Bock, der lauter vereinzelte Stürzende in kühnen Verkürzungen zeigt, möchte ich nur beiläufig hinweisen (Basel: Öff. Kunsts. Nr. 4, 85).

C. Die Fresken der Cappella Paolina

I

Geschichtliches

In der ersten Ausgabe der Vite erwähnt Vasari die Fresken ganz kurz: „und nachdem diese (Sixtinische) Kapelle vollendet, wurde ihm eine andere, wo das Sakrament sich befinden wird, gen. die Paulina, in Arbeit gegeben. In ihr malte er zwei Geschichten, eine vom hl. Petrus, die andere vom hl. Paulus; die eine, wie Christus dem Petrus die Schlüssel giebt, die andere die schreckenvolle Bekehrung Sauls.“ Damals, also 1550, lässt Vasari den Meister noch mit den Fresken beschäftigt sein.

Condivi schreibt: „Schliesslich wünschte Papst Paul, der in demselben Stockwerk wie die Kapelle des Sixtus eine Kapelle gebaut hatte, diese auch mit Erinnerungen an den Künstler zu schmücken und liess ihn zwei grosse Gemälde an den Seitenwänden malen; in dem einen ist die Geschichte dargestellt, wie S. Paulus durch die Erscheinung Jesu Christi bekehrt wird, in dem anderen die Kreuzigung Petri, beide staunenswerth sowohl im Ganzen der Darstellung, als auch in jeder einzelnen Figur. Und dies ist das letzte Werk der Malerei, das er bis zum heutigen Tage geschaffen, und er vollendete es im Alter von 75 Jahren.“ Das heisst also im Jahre 1550.

Eine ausführlichere Beschreibung der Fresken giebt Vasari in der zweiten Auflage, in welcher er erwähnt, dass Antonio da San Gallo die Kapelle nach dem Muster derjenigen von Nikolaus V. gebaut habe, und fährt fort: „Immer ist Michelangelo, wie schon an anderer Stelle gesagt wurde, nur auf die Vervollkommnung der Kunst bedacht gewesen; in der Landschaft sieht man weder Bäume noch Häuser noch andere anmuthige Spielereien der Kunst, denn niemals war er auf solche bedacht als Einer, der seinen grossen Geist nicht mit Dergleichen erniedrigen wollte. Dies waren seine letzten Gemälde; er führte sie im Alter von 75 Jahren aus, und zwar, wie er mir sagte, mit grosser Mühe, da die Malerei und namentlich die Arbeit in Fresko, ist man über ein gewisses Alter hinaus, nicht eine Kunst der Greise ist. Michelangelo ordnete an, dass nach seinen Zeichnungen Perino del Vaga, ein ausgezeichneter Maler, das Gewölbe mit Stuck und mannigfaltigen Malereien aus-

schmücke; und dies war auch der Wille Pauls III., doch wurde die Sache auf die lange Bank geschoben und man machte Nichts davon. So bleiben viele Dinge unvollendet, bisweilen durch die Schuld unentschlossener Künstler, bisweilen durch die von Fürsten, welche zu wenig bemüht sind, sie anzuspornen."

Folgendes sind die uns erhaltenen näheren Angaben über die Ausführung der Fresken. Im Herbst 1541 sind diese beschlossene Sache. Der Kardinal Ascanio Parisani schreibt am 23. November an den Herzog von Urbino (Gaye II, 290):

„Da unser Herr den Wunsch hat und entschlossen ist, dass Michelangelo Hand anlege, seine neue Kapelle im Palast auszumalen, aber die Verpflichtung, die er bezüglich des Grabmales des Papstes Julius E. Exzellenz gegenüber hat, und Euer Interesse in dieser Sache kennt, hat er mit mir davon gesprochen und mir aufgetragen, ich solle Euch schreiben und Euch ermahnen, es so einzurichten, dass besagter Michelangelo mit entlasteterem Gemüth Seiner Heiligkeit dienen könne. Er wies darauf hin, dass er, mit der Ausmalung der Kapelle beschäftigt, nicht an dem Grabmal arbeiten könne; alt und hinfällig werde er, nach Vollendung der Kapelle, falls er noch lebe, nicht weiter mehr arbeiten können, und da jene drei oder vier Jahre in Anspruch nehmen werde, so sei es nöthig, für das Grabmal in anderer Weise Sorge zu tragen."

Am 20. Juli 1542 ist die Arbeit im Gange, sie wird in einem Briefe Vittoria Colonnas erwähnt. Am 16. November 1542 erhält Urbino eine Provision für Farbenreiben in der Kapelle. Aus den Jahren 1543 (22. Februar) und 1544 (15. November) erfahren wir, dass der Meister malt. Am 12. Juli 1545 besichtigt Paul III. die Malereien: interim papa ivit ad videndum capellam seu picturas factas per dominum Michaelem angelum (Steinmann u. Pogatscher, S. 399). Verbinden wir diese Nachricht mit der anderen: dass Urbino am 10. August für Zurichtung der einen Wand bezahlt wird, so erscheint der Schluss berechtigt, dass damals eines der beiden Gemälde vollendet ist und das andere vorbereitet wird. In diesem Jahre 1545 ist ein Theil der Decke der Kapelle durch Brand zerstört worden. Das zweite Gemälde wird im März 1546 begonnen: am 26. erhält Jacomo Meleghino Zahlung für Ultramarin, am 29. Urbino für die Gerüstkosten. Auch am 1. Mai 1546 erhält Meleghino Geld für blaue Farbe. Weitere Nachrichten über die Arbeit bis zum Herbst 1549 fehlen. Damals ist sie nahe der Vollendung. Am 13. Oktober schreibt Cosimos Gesandter Serristori über das Wohlbefinden und die Rüstigkeit des Papstes: „Seine Heiligkeit ist so frisch, dass Sie diesen Morgen eine Sprossenleiter von zehn oder zwölf Stufen hinaufstieg, um die Malereien zu sehen, welche Buonarroti in der Kapelle, die Seine Heiligkeit von ihm ausführen

lässt, gemacht hat" (Gronau: Rep. f. Kunstw. XXX, 194). 1550 war das Werk abgeschlossen.

Der übrige malerische Schmuck der Kapelle wurde von Fed. Zuccaro und Lor. Sabbatini ausgeführt; die Stuckengel in den Ecken sind das Werk P. Brescianos.

Nach Volkmann (II, 112) sahen die Fresken im XVIII. Jahrhundert aus, „als wenn sie mit Russ gemalt wären". Von der ausserordentlichen Sorgfalt der technischen Behandlung spricht Heath Wilson, der sie vor der Reinigung im Jahre 1842 auf einer Leiter genau untersuchte. Er stellte eine frühere Restaurirung fest. Diese ist nach meinen Untersuchungen eine so weitgehende, dass der ursprüngliche Farbencharakter fast ganz verschwunden ist. Die Farbe wirkt jetzt unangenehm, fast hässlich. Zu bemerken aber ist, dass fast alle Beurtheiler nur nach Stichen geurtheilt haben, auf denen die Muskulatur der Körper, vergleicht man die Originale, sehr übertrieben ist. Lernt man nur bei der Betrachtung von der Entstellung durch die Übermalung absehen, so gewahrt man auch hier, in diesen kaum bekannten Werken, mit wachsender Bewunderung die herrlichsten und grossartigsten Gestalten und Motive.

II

Zeichnungen

Von Skizzen des Meisters, die auf die beiden Fresken mit Sicherheit zu beziehen sind, kenne ich nur zwei, eine schon von Robinson bemerkte Zeichnung in

I. Oxford. Univ. Gall. 77. Thode 450. Ber. 1577. Abb. Fisher I, 12. Phot. Br. 85. Kreide. Rechts zwei nach hinten gewandte Kriegergestalten, auf stufenartige Erhöhung steigend, die vordere mit einem Stab. — Links zwei andere, eine nach rechts gewandt auf Stab gestützt, die andere nach hinten schreitend mit erhobener Rechten, einen Helm auf dem Kopf. Die Studien, deren Entstehung Berenson ein Jahrzehnt früher als das Fresko ansetzt, haben offenbar für die Figuren links vorne in der Kreuzigung Petri gedient; freilich wurden sie in der Stellung verändert.

II. Wien. Albertina 158. Thode 529. Studie zu den zwei nach hinten Laufenden ganz links auf der Bekehrung Sauls. Sie unterscheidet sich in Einzelheiten von dem Fresko. Der Mann links hat den Kopf nach links gerichtet und streckt den rechten Arm aus. Handelt es sich hier nicht um eine Originalzeichnung, so gewiss um die Kopie einer solchen.

Die folgenden Blätter kommen in Betracht:

A. Oxford. Univ. Gall. 60. Thode 436—438. Ber. 1569. Drei Blätter mit Kreideskizzen. 1. Ein drapirter, nach vorne ausschreitender Mann, der mit dem rechten Arm nach rechts greift und den linken etwas erhoben ausstreckt (a). Rückseite: eine nach vorne ausschreitende nackte weibliche Figur, die mit dem linken Arm nach links ausgreift, den rechten, wie es scheint, erhebt (b). — 2. Die Figur b, wiederholt. — 3. Die Figur a, nur unbekleidet, und die Figur b, nur drapirt. — Es handelt sich also um mehrere Studien für zwei Gestalten, die offenbar als Träger irgend einer Last gedacht sind. Berenson deutete auf die Möglichkeit einer Grablegung hin; hielt aber eine Beziehung zu den Fresken der Paulina für wahrscheinlicher. Ich würde es für denkbar halten, dass hier Skizzen zu zwei Schergen der Kreuzigung Petri vorliegen, zu dem Bärtigen links, der mit der Rechten das Kreuz fasst, und zu dem das Kreuz Fassenden rechts (freilich sind die Stellungen etwas verändert worden). Bedenklich an dieser Bestimmung macht nur die Thatsache, dass Figur 1 b deutlich weiblich ist. So handelt es sich doch wohl um Skizzen zu einer Kreuzabnahme. Dass die Blätter in diese späte Zeit gehören, erkannte schon Robinson.

B. London, A. E. Gathorne-Hardy. Thode 368. Ber. 1540. Kreide. Mann in ähnlicher Haltung, wie die eben besprochenen, und offenbar in der gleichen Zeit skizzirt. Berenson findet am ersten Ähnlichkeit mit dem Mannesengel rechts oben in der Bekehrung Sauls. Bestimmtes lässt sich nicht sagen.

C. Florenz, Casa Buon. V, 17, 18. Thode 27, 28. XIII, 67, 68. Thode 59, 60. Ber. 1402, 1403, 1414, 1415. Dazu auch noch VIII, 38. Thode 37. Ber. 1409. Federskizzen. Jede enthält drei aufgeregt flüchtende Figuren, welche abwehrende Bewegungen gegen eine von der Höhe drohende Gefahr machen. Berenson, der mit Recht auf eine ähnliche Studie, gleichfalls von drei Figuren, in Oxford Nr. 71 (Thode 445) aufmerksam machte, vermuthet, dass die Skizzen entweder für die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, auf welche Robinson das Oxforder Blatt bezogen hatte, oder für die Bekehrung Sauls bestimmt waren. Ähnliche Motive kommen allerdings in der letzteren vor. Gegen eine Darstellung der Vertreibung aus dem Tempel sprechen die entschieden gegen eine Bedrohung von oben gerichteten Schreckensgesten. Wie oben erwähnt, wäre es denkbar, dass diese Skizzen für den „Engelsturz“ bestimmt waren.

Erinnert wird man auch an die Motive in der „Ehernen Schlange“.

D. Florenz, Uffizien 147E, 14412. Thode 217. Ber. 1399A. Jacobsen u. Ferri Taf. II. Röthel. Ein nach hinten galoppirender Reiter, der sich nach rechts zurückbeugt und die Linke hoch erhebt (mit Schild?). Jacobsen und Ferri werden an das Pferd in der Bekehrung Sauls erinnert. Die Ähnlichkeit beschränkt sich darauf, dass in beiden Fällen ein nach hinten springendes Pferd dargestellt ist. Eine Verwerthung der Zeichnung, die sicher in viel frühere Zeit, nämlich etwa Ende der zwanziger Jahre, anzusetzen ist, für das Fresko anzunehmen, liegt kein Grund vor. Das Motiv ist ein ganz anderes: ein Reiter wehrt sich gegen einen von links erfolgenden Angriff.

Wir sind also nicht berechtigt, von irgend einer dieser Studien, Nr. I und II ausgenommen, zu behaupten, dass sie für die Gemälde der Kapelle Paolina verwerthet worden seien. Eine Federzeichnung und eine Kreidezeichnung mit Studien für einzelne Figuren, die im Besitze des alten Richardson waren, sind nicht mehr nachzuweisen (Richardson III, 506). Hingegen ist uns ein Originalkarton erhalten.

III. Karton im Kupferstichkabinet des Museums zu Neapel (Thode 554). Die drei nach hinten eilenden Krieger, überlebensgross, in der Ecke links unter der Bekehrung Sauls. Die Schönheit der Zeichnung berechtigt dazu, Michelangelos eigene Hand hier zu erkennen.

Von alten Zeichnungen nach Figuren der Fresken erwähne ich: den Petrus, in Röthel, Dresden, Kupferstichkabinet (Br. 18), Skizze nach dem Petrus auf einem Blatte mit allerhand Studien nach den Jünglingen der Sixtinischen Decke in den Uffizien (137, 615. Phot. Brogi 1789. Br. 187), nach einem Schergen und dem Kopf eines die Treppe hinabschreitenden Mannes auf einem von H. Brockhaus erwähnten nicht ausgestellten Blatte in derselben Sammlung (Nr. 257. Rep. f. Kunstw. 1884, VII, 443).

Von alten Stichen sind zu nennen die Reproduktionen der beiden Kompositionen von J. B. de Cavalleriis, der Bekehrung Sauls von Beatrizet (B. 33) und Enea Vico.



VII

DIE BAUTEN IN FLORENZ



I
Die Fassade von S. Lorenzo

I

Geschichtliches

Der Aufenthalt Leos X. in Florenz Ende Dezember 1515 brachte den wahrscheinlich schon im Juni aufgetauchten Plan zur näheren Verhandlung. Nach Vasari kam es zu einer Konkurrenz verschiedener Künstler; von Entwürfen sind uns die sechs Zeichnungen Giuliano da San Gallos erhalten. Im September 1516 bietet Michelangelo sich an, die Fassade zu machen; es wird ihm der Auftrag, mit Baccio d'Agnolo ein Modell anzufertigen. Am 7. Oktober drückt er den Wunsch aus, dass Baccio die Angelegenheit mit dem Papst ordne. Dieser erklärt sich (3. November) damit einverstanden, dass der Meister nur die Hauptstatuen ausführe, die anderen nach seinen Modellen ausführen lasse, und wünscht die Verwerthung von Marmor aus Pietrasanta. Schon damals also muss Michelangelo einen Entwurf gemacht haben. Noch Ende November ist Nichts entschieden. Am 5. Dezember macht er eine Zeichnung für die Fassade und erhält den Auftrag, Marmor zu brechen. Im Ganzen sollen zehn Statuen angebracht werden: im ersten Stock Lorenzo (am Canto della Paglia), Johannes der Täufer, Petrus (in der Mitte) und Paulus (beim Canto alle Macine), im zweiten die vier Evangelisten sitzend (Lukas über Lorenzo, Johannes über Johannes Baptista, Markus über Paulus); ganz oben Kosmas und Damianus. Ausserdem Bronzereliefs. Noch im Dezember erhält Baccio den Auftrag, das Modell anzufertigen und die Fundamente zu untersuchen. Es stellt sich die Nothwendigkeit, neu zu fundiren, heraus. Michelangelo, in Pietrasanta, ist für Carraramarmor. Im Februar kommt er wegen des Modelles nach Florenz, wo er in Beziehung zu Jacopo Sansovino tritt. Am 12. Februar wird ein Vertrag mit Lionardo Cagione bezüglich der Ausbeutung einer Steingrube für

die Fassade geschlossen, am 6. März ein Vertrag mit Matteo Cuccarello über Lieferung zweier Säulen. Unbefriedigt von Baccios Arbeit, die er kindisch nennt, hat er selbst ein Modell begonnen (13. März); Francesco di Giovanni gen. Grassa soll nach einer Zeichnung ein kleines Modell ausführen (20. März). Kurz zuvor wird ein Vertrag mit Lionardo Cagione über zwei fünf Ellen hohe, vier eine Elle hohe Marmorfiguren und zwei Säulen abgeschlossen. Michelangelo hegt Verdacht gegen Baccio, als habe Dieser sich mit seinen Feinden eingelassen; Baccio vertheidigt sich und Buonarroto räth dem Bruder, doch Baccio und nicht den unfähigen Grassa das Modell machen zu lassen. Ende April hat der Meister ein kleines Thonmodell in Carrara anfertigen lassen. Am 3. Mai und 15. Juni drängen der Papst und Giulio, dass die Fundamente gelegt würden, und wünschen das Modell zu erhalten. Daraufhin ordnet er, während einiger Tage (19., 20. Juni) in Florenz, die Fundamentirung an. Er erklärt sich damals gegen Sansovinos Mitarbeit (die Bronzereliefs), dem der Papst früher Versprechungen gemacht, und zieht ihm Bandinelli vor. Andrea Ferrucci leitet die Fundamentirungsarbeiten (8. Juli). Baccio d'Agnolo und Baccio Bigio sollen wegen Strassenbau nach Pietrasanta gesandt werden. Von Neuem drängt man am 12. Juli um das Modell. Michelangelo verlangt Entscheidung durch einen Vertrag und berechnet die Kosten auf 35000 Dukaten. Er geht am 20. August nach Florenz, um selbst das Modell zu machen und führt es mit Urbano im September aus; die Figuren aus Wachs bildet er selber. Nach einer Erkrankung vollendet er es Mitte Dezember und sendet es durch Urbano nach Rom, wo Papst und Kardinal es sehen. Am 19. und 29. Dezember findet die Abrechnung mit Andrea Ferrucci und die Bezahlung der beiden Modelle, dessen von Baccio und seines eigenen, statt.

Am 19. Januar 1518 wird der Vertrag mit dem Papste abgeschlossen. Es werden 40000 Dukaten stipulirt, die Arbeitsfrist auf acht Jahre angesetzt. Das durch acht Säulen (11 braccia hoch) gegliederte Erdgeschoss soll drei Portale und vier Statuen (5 Ellen hoch), sowie Reliefs, an der Seite aber je eine Statue zwischen zwei Säulen erhalten. Das zweite Stockwerk wird durch Pilaster (6—7 Ellen hoch) gegliedert und mit vier sitzenden Bronzestatuen ($4^1/_2$ Ellen hoch) geschmückt — an der Seite je eine. Das dritte Stockwerk erhält vier Tabernakel mit Marmorstatuen ($5^1/_2$ Ellen hoch) — an der Seite je ein Tabernakel. Über den Tabernakeln je eine sitzende lebensgrosse Figur in Hochrelief, ausserdem sollen in dem Stockwerk sieben Marmorreliefs: zwei runde und fünf viereckige mit Historien angebracht werden. Ein Giebel bildet den

Abschluss. — Es folgt am 2. Februar der Befehl, den Marmor in Pietrasanta zu brechen. Die Streitigkeiten mit den Carraresen brechen aus. Nach Uneinigkeit über die Leitung des Strassenbaues wird dieser unter Donato Benti in Angriff genommen. Am 16. September ist er so gut wie fertig. Der am 14. Juli gemachte Ankauf eines Terrains in der Via Mozza wird am 24. Oktober abgeschlossen. Am 29. Oktober wird mit Domenico Bertini ein Vertrag über Lieferung von Säulen, Thürpfosten und Architraven gemacht, im November und Dezember das Atelier auf der Piazza di S. Lorenzo errichtet. Der Papst möchte einige der Reliefs sehen. Am 18. Dezember ein Vertrag wegen einer Marmorsäule. Am 4. Januar 1519 erklärt er sich bereit, Modelle der Figuren für den Papst anzufertigen, und erhält die Erlaubniss, drei Säulen in Carrara ausführen zu lassen. Ricordi vom 14.—21. Februar (Steinmann und Pogatscher S. 390) verzeichnen Zahlungen an den Topolino und an Andrea del Lucchesino: erwähnt werden Domenico Zara, Capo, Pietro Urbano, Donato Benci und Andrea da Fiesole. Am 26. März sind sechs Säulen in Pietrasanta bereit zum Transport. Im April zerbricht eine Säule, drei Blöcke treffen in Florenz ein. Acht weitere Blöcke werden in Carrara in Auftrag gegeben (13. April). Im September und Oktober kommen Marmorsendungen in Florenz an. Aus dem Anfang des Jahres 1520 vernehmen wir ausser von einigen Zahlungen in Seravezza Nichts über die Arbeit; es beginnen die Verhandlungen über die Lösung des Vertrages. Die Domopera nimmt die Blöcke für den Boden des Domes in Anspruch. Giulio fordert Rechenschaftsablage, um den Vertrag zu lösen. Am 10. März kommt es hierzu.

Aus späterer Zeit (1555) vernehmen wir, dass Cosimo Medici bei einem Besuche des Michelangelo'schen Hauses die beiden Modelle der Fassade betrachtet habe und sie gerne besässe. Daraufhin befiehlt am 28. September der Meister seinem Neffen, sie Cosimo zu schenken. Ob dies geschehen? Es scheint nicht, denn am 22. Februar 1559 deutet Cosimo Ammanati an, ob nicht die Zeichnung der Decke der Libreria und das Modell der Fassade zu erhalten sei. (Die Belege für Alles in den Annalen des I. Bandes meines „Michelangelo".)

Aus diesen Notizen ergiebt sich, kurz zusammengefasst, Folgendes.

I. Im September und Oktober 1516 wohl erste Entwürfe.

II. Zeichnung vom 5. Dezember 1516. Zehn Statuen und Bronzereliefs. Danach macht Baccio ein Modell, das Michelangelo nicht befriedigt.

III. Zeichnung vom 20. März 1517, nach der Grassa ein kleines Modell ausführen soll. Michelangelo hat aber selbst auch eines am 13. März begonnen. Es ist wohl dieses, das er Ende April in Carrara in Thon hat ausführen lassen.

IV. Modell, das er selbst von August bis Dezember 1517 ausgeführt und durch Urbino nach Rom sendet. Daraufhin wird der Vertrag gemacht: unten sechs Statuen, Säulen; im zweiten Stockwerk sechs Bronzestatuen, Pilaster; im dritten: sechs Marmorstatuen in Tabernakeln. Ganz oben sieben Marmorreliefs.

Es frägt sich nun, wie viele Entwürfe anzunehmen sind. Vier oder, falls die unter III genannten Modelle verschiedenartig waren, fünf? Oder bloss zwei, falls nämlich die Modelle III und IV den gleichen Entwurf behandelten, nur III in kleinen, und IV in grossen Verhältnissen. Die Antwort hierauf ist nur aus den Zeichnungen zu gewinnen, und es liegen hier Heinrich von Geymüllers sorgfältige Untersuchungen vor, die überraschend reiche Aufschlüsse über die bis dahin fast vollständig dunkle Geschichte der Entwicklung und Gestaltung des Planes gebracht haben. Auf seinen Darlegungen fussend, aber von Neuem eine gründliche Prüfung vornehmend, bin ich dazu gelangt, die Hauptergebnisse seiner Forschungen zu bestätigen, aber bezüglich der Datirung und Reihenfolge der Entwürfe und Modelle theilweise andere und, wie ich glaube, bestimmtere Resultate zu gewinnen.

2

Zeichnungen und Modelle

Das gesamte Material von Zeichnungen, die in Betracht kommen, Originalstudien und Kopien, ist, nachdem schon Gotti die Skizzen in der Casa Buonarroti gekennzeichnet, in dem Werke Heinrich v. Geymüllers zur Verwerthung und grösstentheils auch zur Veröffentlichung gelangt. Er unterscheidet zwei Perioden: die Periode des ersten Entwurfes (I. Modell) und die des zweiten mit seinen Varianten (Phase der Modelle II und III, Phase der Modelle IV und V). Der Übersichtlichkeit wegen ziehe ich eine Eintheilung in drei Gruppen vor, deren erste beide in Geymüllers Periode des ersten Entwurfes zusammengefasst sind.

a. Fassade mit einfacher Säulenordnung ohne Attika. Ein oberes Geschoss mit Giebel nur am Mittelschiff (Primo disegno)

Durch inschriftliche Notiz auf zwei Zeichnungen (II und III) wird dieser Entwurf (von Geymüller als A ausgeführt) als primo disegno Michelangelos für die Fassade bezeichnet. Es ist nun aber wohl zu beachten, dass zwei Varianten hier vorliegen: die erste ist durch die zuerst zu nennenden zwei Zeichnungen, die andere durch die dritte vertreten.

Erster Entwurf. Gemeinsam ist den beiden Zeichnungen die gesamte Anordnung. Der Mittelbau ist durch vier jonische Säulen, die auf sehr hohen Postamenten stehen, sein zweites Geschoss durch entsprechende Pilaster gegliedert. An den beiden Endpfeilern der Fassade ist über hohen lisenenartigen Postamenten je ein Tabernakel mit Segmentgiebel angeordnet. Die drei Thüren sind mit geradem Gesims geschlossen. Alle Flächen sind mit Statuen und Reliefs geschmückt. Die Vermittlung zwischen dem Mittelschiffaufsatz und dem horizontalen Abschluss der Seitenschiffe ist durch sich anlehnende Statuen (nicht durch Voluten) versucht. Je zwei andere Statuen erheben sich krönend über den Tabernakeln. So weit die Übereinstimmung. Im Einzelnen zeigen sich Verschiedenheiten, die keinen Zweifel darüber lassen, dass die Zeichnung II später als I ist.

I. Florenz, Casa Buonarroti IX. Thode 76. Grosse lavirte Zeichnung, sorgfältig mit dem Lineal ausgeführt. Abb. v. Geymüller Bl. 1. v. Geymüller hält sie für eigenhändig, was ich nicht zugeben kann. Sie ist offenbar nach einer Skizze des Meisters von einem Anderen (etwa Baccio d'Agnolo?) angefertigt worden. Nur die linke Seite ist ganz ausgeführt. Hier sehen wir in dem Tabernakel eine stehende männliche Statue, im Feld darunter eine Gruppe von zwei Männern, einem alten und einem jungen, auch als Statuen gedacht, über der Thür zwei Reliefs: das oblonge unten das Martyrium des hl. Laurentius, das grössere quadratische oben den gefangenen Heiligen vor dem römischen Kaiser darstellend. Auf dem Kranzgesims über dem Tabernakel zwei festonhaltende, lebhaft bewegte Jünglinge, an den Mittelschiffaufsatz gelehnt ein stehender Mann. Welcher Art der plastische Schmuck des Mittelbaues sein sollte, ist nicht angegeben. Zwischen den Säulen links und rechts vom Hauptportal ist eine Nische in der Höhe des durchgeführten Gurtgesimses angebracht. Das Kranzgesims ist durch das obere Mittelgeschoss durchgeführt.

II. München, Kupferstichkabinet. Thode 385. Kopie eines Michelangelo'schen Entwurfes von Aristotele da San Gallo. Abb. v. Geymüller Fig. 2 (auf demselben Blatt die Zeichnung nach dem Medicigrab). Wir sehen hier eine Verbesserung von Nr. I. Die Anordnung der Tabernakel stand dort in keinem Verhältniss zur Säulenordnung des Mittelbaues. Ein solches wird jetzt erstrebt, indem einerseits die Säulen auf noch höhere Postamente gestellt und dadurch verkürzt, andererseits die Tabernakel, welche nun rundbogige Nischen einschliessen, höher gebildet werden (so dass das Feld unter

ihnen jetzt quadratisch wird). Hierdurch wird eine höhere Einheitlichkeit des Eindruckes erreicht. Hierzu trägt die grössere Höhe der Thüren, über denen Segmentgiebel angedeutet werden, bei, auch die Vereinfachung des plastischen Schmuckes: über den Thüren befindet sich jetzt nur noch ein Relief und an die Stelle der Statuengruppe im Feld unter den Tabernakeln tritt ein quadratisches Relief. Die Gesimse sind nicht mehr durchgeführt, was der einheitlichen Gestaltung des Obergeschosses zu Gute kommt. — Der plastische Schmuck besteht nur aus je einer Gruppe von zwei Statuen (seltsam gepresst und überschlank im engen Raume) in den Nischen neben dem Hauptportal, je einer gleichen Gruppe in den Tabernakeln, und je einer Statue in den Seitennischen des oberen Geschosses, in dessen Mitte ein rundes Medaillon (ohne Relief) angebracht ist, weiter aus drei Reliefs über den Thüren und zwei unter den Tabernakeln, endlich aus vier stehenden, einen stabartigen Gegenstand haltenden Statuen auf dem Kranzgesims über den Tabernakeln und aus zwei an das Mittelschiff angelehnten, volutenartigen, sitzenden Figuren (hinter der rechts erscheint eine zweite stehende). Also fünf Reliefs, vier Statuengruppen in Nischen unten, zwei Statuen in Nischen oben, und sechs (resp. sieben) Statuen auf dem Kranzgesims.

Die unschöne, kleinlich unruhige Postamentenanordnung muss Michelangelo missfallen haben. Die nächste Zeichnung zeigt eine grosse wirkungsvolle weitere Vereinfachung. v. Geymüller nimmt an, dass unsere Nr. II dem Baccio'schen, von Michelangelo verurtheilten Modell entsprochen habe. Das entscheidend Neue in Nr. III ist die gleichmässige Durchführung der Säulenordnung an der Fassade, indem die Tabernakel durch die gleichen Säulen, wie sie am Mittelbau vorhanden sind, eingerahmt werden. Dies bedingte eine Rückkehr zu den niedrigeren Postamenten von I.

III. Lille, Musée Wicar. Thode 280. Kopie eines Michelangelo'schen Entwurfes von Battista da San Gallo, wie v. Geymüller nachgewiesen hat. Abb. G. Fig. 3. Bez.: Primo disegno che si fe pella facciata di san Lorenzo. Es fehlt in der Zeichnung die linke Seite der Fassade. Sie zeigt die befriedigendste Lösung des Problems; nur sind die Tabernakelnischen hier sehr hoch geworden, was die Anbringung von Kolossalstatuen auf hohen Postamenten mit sich führte. Die Statuengruppen sind auch in den Nischen neben dem Hauptportal aufgegeben und einfache, flüchtig skizzirte Figuren an ihre Stelle getreten. Die Portale tragen jetzt den ausgebildeten Segmentgiebel, wie dort, aber einen kleinen, in das Tympanon ragenden Aufsatz

über dem Gesims. Das Relief über dem Hauptportal enthält einen Knieenden, neben dem zwei Figuren stehen, vor einem thronenden Mann. In dem Relief über dem Seitenportal sind zwei Figuren skizzirt. Die Kolossalstatue zeigt einen ausschreitenden Mann, der die Rechte hoch erhebt und die Linke vor die Brust legt. Das Mittelschiffstockwerk ist niedriger gehalten: drei verschieden hohe Giebel sind versucht. In der Mitte bleibt das Medaillon, in den Seitennischen ist eine stehende Figur angedeutet. Die Statuen auf dem Kranzgesims haben Kandelabern und kleinen Voluten Platz gemacht. Wir verzeichnen hier sechs Statuen und nur drei Reliefs, da unter den Tabernakeln für Reliefs kein Platz mehr ist.

III a. Cambridge, Rugby School. Kopie desselben Entwurfes von Aristotele da San Gallo, wie v. Geymüller nachwies. Schmarsow, der zuerst auf das Blatt aufmerksam machte, hielt es für die Originalzeichnung Michelangelos (Abb. Jahrb. d. k. pr. Kunsts. IX, 134). Nur unbedeutende Abweichungen sind zu finden: es ist nur ein Giebel, nämlich der höchste, angegeben; der erhobene Arm der Kolossalstatue ist nicht sichtbar; die in das Tympanon hineinragenden Aufsätze über dem Gesims der Thüren sind weggelassen.

Bei einer Zeichnung in Lille, Musée Wicar Nr. 94, Thode 274, welche in einem Tabernakel eine stehende Statue zeigt, könnte man an einen Entwurf für den primo disegno der Fassade denken, doch glaube ich, dass sie mit mehr Recht auf eine andere in Lille erhaltene Studie für einen Palast bezogen werden muss. Siehe darüber weiter unten bei Besprechung des Entwurfes für den Palast Julius' III.

Vergleichen wir nun diese Entwürfe mit den Angaben über die erste Zeichnung vom 5. Dezember 1516, nach welcher Baccio das Modell anfertigte, so zeigt sich keine Übereinstimmung. Jene Zeichnung muss einen zweistöckigen Bau mit je vier Statuen in jedem Stockwerk, und darüber vermuthlich noch den Mittelschiffaufsatz mit zwei Statuen gezeigt haben. Unser primo disegno, der, wie wir sehen werden, nach dem 5. Dezember 1516 nicht angesetzt werden kann, muss demnach früher datirt werden. Hierüber später Näheres.

b. Fassade mit Attika über dem Untergeschoss und darüber hinaus ragendem Mittelschiffgeschoss

Nur drei kleine Skizzen kommen hier in Betracht.

IV. Florenz, Casa Buonarroti XLII, 91. Thode 137. Abb. Frey 96a. Sehr flüchtige Röthelskizze, die von Geymüller erwähnt, aber nicht abbildet. Ein seltsamer Entwurf: über dem unteren

Stockwerk in voller Breite und ungefähr gleicher Höhe wie dieses eine Attika, die vom Mittelschiffgeschoss überragt wird. Die untere Säulenordnung erhebt sich unmittelbar vom Boden.

V. Ebendaselbst XXIX, 49. Thode 99. v. Geymüller: Studie B. Abb. Bl. 2, 6. Frey 29. Auch hier die Säulenordnung auf dem Boden, aber die Attika nur etwa halb so hoch als das untere Geschoss, das Mittelschiffgeschoss in niedrigerer und höherer Form versucht. Versuch eines Spitzgiebels über den vier Säulen in der Mitte. Die Attika endigt links und rechts in einem Tabernakel, das den Gedanken der ersten Gruppe aufgenommen zeigt. Das Mittelschiffgeschoss hat vier Pilaster. Notizen, die H. v. Geymüller nicht beachtet, geben einen Anhaltspunkt für die Datirung dieses Blattes. 1. der sauber geschriebene Anfang eines Briefes an Domenico (Buoninsegni): Messere domenicho a questi di e stato Jachopo Salviati a pietrasanta pare. 2. Della grassa-di gian Francesco scultore-e nomi de santi-de fondamenti-de danari (unter einander verzeichnete flüchtige Gedenknotizen). 3. o a cinque o a sei di giennajo da bentivoglio in carrara. Die Erwähnung Grassas weist auf die Zeit des Zusammenarbeitens mit Diesem: Anfang 1517 hin; auch um die Fundamentirung handelte es sich damals. In den ersten Monaten 1517 ist er in Carrara, wo Salviati Mitte Januar war. Der Briefanfang ist früher, als die Skizzen, denn diese wurden auf das Blatt gezeichnet erst, als Michelangelo es für den Brief zu verwenden aufgegeben hatte. Wir müssen die Notizen 2 und 3 also in den Anfang 1517 (ob Januar, oder März, April, also in die Zeit, da Grassa am Modell beschäftigt wird?) setzen. Wie ich sehe, thut dies auch Frey. Zu beachten ist, dass er sich damals über die Heiligen, die an der Fassade dargestellt werden sollen, vergewissern will. — Auf demselben Blatte: Durchschnitt eines Säulenschaftes, Grundriss des Mittelbaues, eine Herme, die offenbar, wie die rechteckige Form der Nische neben ihr zeigt, nicht für das Juliusdenkmal, sondern für die Tabernakel gedacht war, ein Postament für zwei Säulen und Profile.

VI. Ebendaselbst XXIX, 47. Thode 98. Röthel. H. v. Geymüller Studie C. Abb. Bl. 2, Fig. 1. Frey 96b. Der Gedanke ist weiter entwickelt. Das Untergeschoss wie in V, aber kein Giebel, sondern gerades, durchlaufendes Gebälk über den Säulen; das Hauptportal mit Segmentgiebel, die Seitenportale mit spitzem; vier rundbogige Statuennischen. Die Attika mit den Tabernakeln, wie in V, nur erhebt sich hier das obere Mittelgeschoss nicht auf dieser, sondern, sie durchbrechend, unmittelbar auf dem

Untergeschoss: zwischen den Pilastern drei untere Felder, oben vier rundbogige Nischen (zwei in der Mitte).

VII. Ebendaselbst XXXV, 57. Thode 112. Röthel. Linkes Profil der Fassade. Es scheint mir einzig auf diesen secondo disegno bezogen werden zu können.

Zwei andere Studien in der Casa Buonarroti (XXXVII, 69 und XLVII, 113): seitlicher Theil der Attika und flüchtiger Grundriss der Fassade, bezieht v. Geymüller auf diese Entwürfe — ich bespreche sie erst später, da sie mir einer weiteren Phase des Planes anzugehören scheinen.

Unsere drei kleinen Skizzen gehören, wie wir sahen, der Zeit Anfang 1517 an, d. h. der Periode, in welcher Michelangelo seine erste Zeichnung dem Papst eingereicht und Baccio danach das Modell zu arbeiten anfing. Wie verhalten sie sich nun zu dieser Zeichnung? Sie zeigen, es kurz zu sagen, unter allen Skizzen die einzige Möglichkeit, vier stehende Statuen unten, vier sitzende darüber und weitere zwei Statuen im obersten Geschoss anzubringen. Wäre V nicht zu datiren, ich glaube, wir würden ohne Weiteres annehmen, dass jene Zeichnung vom 5. Dezember 1516 ähnlich VI gewesen.

Nun sind aber die Studien V und VI später, als jene Zeichnung entstanden. Sie bezeichnen also eine Entwicklung über diese hinaus, die wir uns also wohl etwa wie IV, nur in ausgebildeterer Form denken dürfen. Der Entwurf vom 5. Dezember ist vielleicht zwischen IV und V entstanden zu denken. Da nun IV, V und VI deutlich eine weitere Entwicklung des Gedankens der ersten Gruppe zeigen, sind die Entwürfe des primo disegno früher anzusetzen — vielleicht schon Anfang 1516, zur Zeit der „Konkurrenz“ oder etwa im September 1516. Ich bezeichne den Entwurf unsrer Gruppe als secondo disegno.

c. Fassade von einheitlicher Höhe mit Untergeschoss, Attika, Obergeschoss und Mittelgiebel

Zwei Gruppen von Entwürfen lassen sich unterscheiden.

A. Terzo disegno. Zwischen der oberen und unteren Ordnung ist eine Attika des Untergeschosses und ein dieser fast gleich hoher Sockel des Obergeschosses eingeschoben. Dies bringt den nicht glücklichen Eindruck einer doppelten Attika hervor. Wie Michelangelo auf diesen Gedanken gekommen, wird uns vielleicht durch eine Federzeichnung im Louvre ersichtlich.

VIII. Paris, Louvre Nr. 134. Thode 476. Bandinelli zugeschrieben, von Geymüller für Aristotele da San Gallo gehalten. Schema in Fig. 13 bei v. Geymüller. Das Untergeschoss höher, als in

der zweiten Gruppe, da die korinthischen Säulen auf hohe Postamente gestellt sind; hierdurch ergiebt sich eine grössere Wandfläche über den Thüren: nur über der mittleren ist ein grösseres Relief angegeben. Zwischen den Säulen stehen Statuen auf Sockeln. In der Attika, die durch lisenenartige Pilaster gegliedert ist, sind vier sitzende Statuen und drei Reliefs angedeutet. Darüber der unverzierte Sockel des zweiten Geschosses, das zwischen den mittelsten Pilastern ein Fenster mit Spitzgiebel, ganz links und rechts je eine Statuennische und in den angrenzenden Feldern Rundmedaillons zeigt.

Entscheidend für die Beurtheilung und zeitliche Ansetzung der Skizze ist der plastische Schmuck, der den Abmachungen vom Dezember 1516, also der zweiten Gruppe entspricht; die vier Statuen unten, vier sitzende darüber, zwei oben (man beachte, dass in der That, obgleich Platz für vier Nischen gewesen wäre, nur zwei angegeben sind), sechs viereckige Reliefs (statt fünf, weil sich eben unten noch Platz ergab), zwei Rundreliefs! Dieser Entwurf, der demnach zu den folgenden und der Neugestaltung hinüber leitet, ist entstanden offenbar aus der Erkenntniss, dass der secondo disegno noch keine glückliche Lösung sei. Das obere Geschoss erschien zu hoch und ohne Vermittlung mit den Seitentheilen der Fassade, die Attika nicht organisch in das Ganze einbezogen. Die Einheitlichkeit war nur zu erreichen, wenn das obere Geschoss in der vollen Breite des unteren ausgedehnt wurde, dies aber machte wieder höhere Verhältnisse des unteren Stockwerkes wünschenswerth, was zur Wiederaufnahme der im primo disegno gegebenen hohen Sockel der Säulen führte. Nun erhielten die vier sitzenden Statuen ihre Stelle an der Attika, die ihrethalben beibehalten werden musste.

Auch dieser Versuch aber war unbefriedigend: die Fassade war zu hoch gerathen und es entstanden Leeren in der Wandfläche. In dem folgenden wird das untere Stockwerk wieder niedriger gebildet, indem die Säulenordnung unmittelbar auf den Boden gestellt wird.

IX. Florenz, Casa Buonarroti LVI, 43. Thode 174. Röthelskizze, mit der Feder übergangen. v. Geymüller. Studie F. Bl. 2, Fig. 2. Eine feste und verhältnissmässige Gliederung ist hier gewonnen. Im unteren Geschoss die Mittelthür mit geradem Gesims, die Seitenthüren mit Segmentgiebeln (wie in VIII). Die Statuennischen sind nicht angegeben. Auch die Statuen in der Attika sind nicht angedeutet, wir haben aber auch sie vorauszusetzen. Im Obergeschoss in der Mitte Fenster mit Segmentgiebel, zwischen den Säulenpaaren vier runde

Statuennischen, in den Feldern dazwischen zwei Medaillons, über denen oblonge Felder sind. Als Akroterien des Giebels hohe Kandelaber, kleinere über den Seitenpfeilern der Fassade.

Wir sehen, wie diese neue Anordnung, indem sie die in VIII noch nicht gebrachten Konsequenzen zieht, die Anbringung von vier (statt zwei) stehenden Statuen oben zur Folge hat.

Etwa in diesem Stadium der Entwicklung scheinen mir nun zwei Blätter entstanden:

X. Florenz, Casa Buonarroti LVI, 41. Thode 172. Feder. Phot. Alin. 1019, v. Geymüller Bl. 2, 4. Frey 30. Die linke Hälfte des Untergeschosses mit der Attika. Die Thüren hier mit Spitzgiebeln, die Statuennischen, ziemlich hoch angebracht, niedrig, mit Muschelwölbung, über und unter ihnen ein viereckiges Feld. Die Säulen korinthisch gedacht.

XI. Ebendaselbst XXXVII, 69. Thode 120. Feder. Abb. v. Geymüller Bl. 2, Fig. 8. Seitlicher Theil des Obergeschosses: zwei Pilaster auf Sockeln. An der Wand dahinter durchlaufendes Gurtgesims. Das letztere weist auf nächste Beziehung zu einem Entwurf in der Art von Nr. VII hin. v. Geymüller meinte, es könne sich hier nur um den seitlichen Theil einer Attika handeln, da die Höhe nach angegebenen Maassen nur etwa 6 braccia betrage. Die Anordnung aber stimmt nicht zu irgend einem Attikaentwurfe, wohl aber, wie gesagt, zu der Obergeschosseintheilung in VII und IX. Auch scheint mir v. Geymüller die Maasse nicht ganz richtig gelesen zu haben: nach meiner Berechnung betrüge die Höhe etwa 9 braccia. Und Das entspräche etwa der Höhe des obersten Stockwerkes. — Auf der Zeichnung befindet sich eine von v. Geymüller nicht beachtete Notiz: richordo chome oggi questo di venti uno di gennajo mille cinquecento sedici lasciai aserbo a maestro Domenicho schultore da ssettignano in charrara duchati mille d'oro largi e ducati quaranta tre pur d'oro largi e son di diciasette per tanto ch'io tornassi da firenze o io o altri per me. — Die Notiz ist, nach unsrer Zeitrechnung, am 21. Januar 1517 geschrieben. Auch aus anderen wissen wir, dass er an diesem Tage von Carrara nach Florenz ging. Eine ungefähre Zeitbestimmung also, wenn auch keine ganz genaue, für die Entstehung der Skizze gewinnen wir: sagen wir Anfang 1517. Und dies bestätigt meine Annahme, die Entwürfe VIII und IX seien bald nach dem secondo disegno entstanden.

Im März 1517 hat er, wie wir wissen, unbefriedigt von Baccios Modell, selbst ein kleines Modell entworfen. Dieses Modell, das Ende April in Carrara ausgeführt ist, scheint in den drei folgenden

Zeichnungen wiedergegeben zu sein. Hier treffen meine Bestimmungen ganz mit denen v. Geymüllers zusammen, der als Vorlage jenes piccolò modello annimmt.

XII a. Mailand, Städt. Archiv. Samml. Bianconi vol. IV, p. 35. Thode 379. Zuerst von Luca Beltrami in der Rassegna d'arte 1901. I, S. 68, als Original Michelangelos veröffentlicht. P. N. Ferri (Arte e storia 1901, Nr. 16, p. 98) und v. Geymüller (Rassegna d'arte a. a. O. S. 184) erkannten die Hand des Aristotele da San Gallo. Abb. v. Geymüller, Fig. 6. Die Komposition ist keine andere als die der Originalskizze Nr. IX. Die Verhältnisse sind aber durchweg zu schlank und hoch gerathen, was Aristotele in mehreren hinzugefügten Notizen selbst angiebt. Zu unterst befindet sich der Grundriss der linken Seite der Fassade; hinter ihr giebt er eine Säule des Kircheninneren, bemerkt aber dazu: non so come stia la pianta di santo Lorenzo questa è la faccata maestro michelagnolo fiorentino. — Unter der linken Thüre steht, bezüglich der Distanz der Säulen: da pilastro a pilastro piu largho cioe da cholonna a colonna acio la porta abbia piu ispatio. Daneben unter den zwei Säulen links vom Hauptportal: fatta a discretione. Links neben dem Gebälk der unteren Säulen: di questi sono lunghi per l'altro verso. Links neben der Attika: quaggiu si e piu bislunghi chosi — dies bezieht sich, wie v. Geymüller richtig bemerkte, auf die Füllungen der Attika, welche also länglicher im Modell, als in der Zeichnung sind. In den grösseren Füllungen der Attika sind „storie" angegeben. Links neben dem Piedestal des Obergeschosses: tra zocholo e zocholo non e istorie cioe di questo. Dies bezieht sich also auf die Füllungen des Piedestals. Diese sind irrthümlicher Weise in der Zeichnung angegeben: in den kleinen Füllungen steht: piano, in der grossen: niente non è qui piano. In dem mittleren Piedestalfelde rechts neben dem Pilastersockel: piu vano zocholo. Über der Basis des Piedestales: corre il regolone di mezo per tutto non risalta se non la cimasa, d. h. nach Geymüller: die Basis geht durch, nur das Gesims ist verkröpft. Neben dem Fenster oben: questa finestra non ha membretti da canto solamente di drento e vole essere piu larga di vano a proportione. Im Fenster: abaso.

XII b. München, Kupferstichkabinet. Arch. Fol. 34. Thode 386. Abb. v. Geymüller, Fig. 7. Wie Letzterer nachgewiesen hat, ist dies eine zweite Zeichnung von Aristotele, welcher alle die in XII a angegebenen Fehler verbessert hat: Alles ist hier verbreitert. Immer noch sind Einzelheiten nicht genau. Unten wieder der Grundriss und wieder die Bemerkung: questa

pianta non so chome si stia di drento. (Daneben: in botte, bezieht sich auf das Gewölbe im linken Seitenschiff.) Die linke Ecke des Grundrisses ist nicht richtig wiedergegeben: istà male und: male. Daher wiederholt Aristotele die Ecke noch einmal rechts unten auf dem Blatte: chosi istà questo canto. Auf den Sockel der Nische zwischen den beiden Säulen links vom Hauptportale bezieht sich die Notiz: questo zocholetto esce in fora insino a mezo la basa chome vedi. Links unten vom Erdgeschoss: li zocholi più alti. Unter dem Segmentgiebel der linken Seitenthüre: questi più alti; und auf sie bezüglich: frontone della porta piu alta dove vedi quei punti (die angegeben sind). In der Füllung der Attika über Seitenportal: storie. An dem Piedestal des oberen Stockwerkes sind hier keine Füllungen. In den Füllungen am zweiten Stockwerk oben: sono pichole queste storie più alte la metà, d. h., wie v. Geymüller richtig sagt, diese Füllungen sind zu klein gezeichnet, müssen höher sein. Neben dem Fenster: questo frontone è troppo alto. Oben eine Bemerkung in Bezug auf das zu klein gezeichnete Medaillon: el tondo tanto grande che vengha al pari de nichi. Er zeichnet diese Parthie oben noch einmal: chosi grande a chonperatione.

Nimmt man nun auch diese Verbesserungen noch vor, so ergiebt sich ein Entwurf, wie er sich findet auf der folgenden Zeichnung.

XII c. Florenz, Uffizien Nr. 205. Thode 242. v. Geymüller, Fig. 8. Lavirte Federzeichnung von unbekannter Hand, sorgfältig ausgeführt. Der Bau erhebt sich hier auf drei Stufen. Er entspricht ganz der Originalskizze Nr. IX. In der Nische rechts oben ist die Statue eines langbärtigen Mannes, der im Buch liest: offenbar Paulus.

Zu bemerken ist, dass in diesem Modell kein Platz mehr für die sitzenden Bronzestatuen war: die Attika ist zu niedrig. Hier waren nur acht stehende Figuren in das Auge gefasst an der Vorderseite der Fassade; an den schmalen Seiten derselben vier. Fünf grössere Historienreliefs. Zwei Medaillonreliefs.

B. Quarto disegno. Genau dieselbe Gliederung des unteren und des oberen Geschosses, aber Attika und Piedestal des Obergeschosses sind hier Eines geworden. Also keine doppelte, sondern einfache Vermittlung der beiden Geschosse. Die Attika ist jetzt etwas höher, als die in A.

XIII. Das Holzmodell in der Akademie. Thode 580. Abb. v. Geymüller, Fig. 12 und Details Fig. 4, 5, 9, 10. Phot. Brogi 3694. Es befand sich früher im Vestibul von S. Lorenzo.

Baldinucci (VII, 508) erwähnt es. Gori (Not. stor. 108) meint, es sei nicht von Michelangelo. Bottari (bei Fanfani S. 81) erwidert darauf, Alle hätten es bisher für eine Arbeit des Meisters gehalten. Auch lasse sich die Tradition auf etwa 100 Jahre zurückverfolgen. In neuerer Zeit ist Goris Ansicht allgemein angenommen worden, und Viele hielten es für das Modell von Baccio d'Agnolo. Unsere Darlegung beweist, dass diese Annahme ausgeschlossen ist, da Baccios Modell ganz anderer Art gewesen sein muss. v. Geymüllers Eintreten für die Ächtheit ist durchaus begründet. Nicht allein die Übereinstimmung mit dem terzo disegno und Nr. XIV, sondern auch mit einer unten zu nennenden ächten Profilstudie schliesst jeden Zweifel daran aus, dass uns in dem Modell der definitive Entwurf für die Fassade vor Augen steht. Ob Michelangelo selbst oder nicht vielmehr ein Anderer nach seinen Angaben es ausgeführt, ist eine andere Frage. Es ist offenbar eines der beiden Modelle, die der Meister 1555 seinem Neffen dem Cosimo zu schenken befiehlt. Das andere ist nicht erhalten, aber eine Zeichnung danach existirt:

XIV. Giov. Battista Nellis Zeichnung nach dem verlorenen Modell mit Wachsfiguren. Florenz, Uffizien Nr. 3697. Thode 243. Abb. v. Geymüller, Fig. 11. Nelli fertigte diese Zeichnung, neben anderen, für den Ferdinando, principe di Toscana, 1687 an. In seinem Widmungsschreiben sagt er: I bassi rilievi delle due Medaglie, il martirio di S. Lorenzo, i festoni e l'arme, co Putti, si vedono abbozzate con cera in un altro, quasi simile modello di esso Michel Angelo; ma piu piccolo, che sta serrato nella stanza, detta de' modelli prossimo al Palazzo di S. A. e nel medesimo si vedono pure abbozzati i due bassirilievi sopra le porte laterali, che per essere consumati dal tempo non s'è potuto conoscere quello che rappresentano e però si è supplito d'invenzione con rappresentarvi altre azzioni di S. Lorenzo. Nelle nicchie non si veggono statue, ma qui vi sono disegnati, accio non restino vote.

Nellis Zeichnung nun stimmt bis auf ganz unwesentliche Kleinigkeiten architektonisch mit dem Holzmodell überein. Michelangelo hat also ein kleines Modell mit dem plastischen Schmuck angefertigt und danach offenbar das grössere der Akademie, vermuthlich von Urbano, ausführen lassen.

Es frägt sich nun: ist das Nelli'sche Modell jenes, welches Michelangelo mit Urbano im September 1517 ausführte (die Figuren aus Wachs machte er selber) und durch Diesen nach Rom an den Papst sandte — eben jenes Modell, auf Grund dessen dann der Vertrag am 19. Januar 1518 abgeschlossen wurde?

Von Nelli rekonstruirt wurden die vier Statuen und die zwei Seitenreliefs mit Legenden des hl. Laurentius. Das Andere war vorhanden: nämlich

1. die vier quadratischen Felder oben mit aufgehängten Kränzen.
2. Die zwei oblongen Reliefs oben: je zwei Putten, einen Feston haltend.
3. Die Reliefs in den zwei Medaillons. Eine genauere Untersuchung der Zeichnung ergiebt, dass das links die Kreuzigung Petri, das rechts die Bekehrung Sauls darstellte.
4. Das grosse mittlere Relief: das Martyrium des Laurentius. Die genauere Betrachtung ergiebt eine ähnliche, aber figurenreichere Komposition wie in I.
5. In den vier schmalen Kompartimenten der Attika: je ein Mediciwappen mit der Papsttiara, von zwei Putten gehalten.

In dem unteren Stockwerk sind auch von Nelli weder Statuen, noch Reliefs angegeben. Wir dürfen aber sicher annehmen, dass in den grösseren viereckigen Nischen Statuen von Michelangelo geplant waren, sind auch die Nischen hier, wie im Holzmodell, flach gehalten.

Vergleichen wir nun die Angaben des Kontraktes vom 19. Januar 1518, so entspricht wohl die Angabe von je sechs Statuen im unteren und im oberen Geschoss und von zwei Rundreliefs dem Modell, eine Verschiedenheit aber zeigt sich darin, dass der Kontrakt die vier sitzenden Statuen in der Attika angiebt, an deren Stelle im Nelli'schen Modell die Papstwappen sich befinden. Und weiter sind in diesem nur drei Historienreliefs angegeben, während der Kontrakt fünf erwähnt.

Die Erklärung ergiebt sich unschwer: der Papst und der Kardinal werden nach Besichtigung des Modelles den Wunsch geäussert haben, die vier Evangelisten möchten doch, wie es im ersten Vertrag vorgesehen war, auch noch an Stelle der Wappen angebracht und zwei Reliefs an den leeren Flächen über den Seitenportalen hinzugefügt werden. Und mit dieser Modifikation wurde das Modell gutgeheissen und der Kontrakt abgeschlossen.

Einige Einzelstudien zu dem definitiven Entwurf sind erhalten:

XV. Florenz, Casa Buonarroti XVIII, 51. Thode 79. Das linke Fassadenprofil. Es stimmt genau mit dem Modell überein.

XVI. Ebendaselbst XLVII, 113. Thode 163. Eine Federskizze des Fassadengrundrisses. Vor der Fassade ist ein Podest angedeutet. Auf der Rückseite Maassangaben des Grundrisses.

XVII. Ebendaselbst XXXVI, 64. Thode 115. Frey 53. Säulenschaft ohne Kapitäl. Mit Notizen: lunga braccia dieci grossa un braccio e terzo senza el chollarino. Grossa un braccio e terzo senza el

regolino da pie. Es war eine der an Matteo Cuccarello (Vertrag 6. März 1517) gesandten Zeichnungen, wie die Notiz besagt: questo ha el terzo che maestro Michel Angelo hae dessignato et dato a matteo di cucarello et alli suoi compagni. — Nicht von v. Geymüller erwähnt.

XVIII. Ebendaselbst XXXV, 54. Thode 109. Eine korinthische Säule. — Nicht erwähnt.

XIX. London: British Museum 1859—6—25—560a. Thode 302. Rückseite: linkes Fassadenprofil, eine korinthische Säule mit Gebälk, Kapitäl mit Gebälk, Grundriss eines kannellirten Pilasters. — Auf der Vorderseite Studien zu Kranzgesims und Säule, die Nichts mit der Fassade zu thun haben. — Nicht erwähnt.

Zusammenfassendes.

Wir haben vier Hauptphasen in der Entwicklung der Projekte der Fassade festzustellen, entsprechend den Thatsachen, die wir den litterarischen Quellen entnehmen konnten. Diese werden durch die enthaltenen Entwürfe bestätigt und erläutert.

I. Früheste Entwürfe, die im September und Oktober 1516 entstanden. Erste Gruppe: Primo disegno. Fassade mit einfacher Säulenordnung, ohne Attika, und mit Mittelschiffstockwerk. Man sieht, wie der Meister hier an Giuliano da San Gallo anknüpft. Triumphbogenmotiv des Mittelbaues. Seitentabernakel. Jonische Säulenordnung. Der plastische Schmuck in den verschiedenen Studien verschieden. In den letzten vereinfacht: zwei Kolossalstatuen in den Eckrisaliten, zwei kleinere in den Nischen neben dem Mittelportal. Ein grösseres und zwei kleinere Reliefs über den Thüren.

II. Der Entwurf vom 5. Dezember 1516, auf Grund dessen Baccio das Modell entwirft. Secondo disegno. Fassade mit Attika über dem Erdgeschoss und darüber hinausragendem Mittelschiffgeschoss. Zehn Statuen und Bronzereliefs.

III. Anfang 1517. Modell April 1517. Terzo disegno. Fassade von einheitlicher Höhe. Zwischen unterem und oberem Geschoss Doppelzone von Attika und Piedestal des Obergeschosses. Nur acht Statuen (die sitzenden fortgelassen) an der Front, vier an den Seitentheilen der Fassade. Fünf rechteckige, zwei runde Reliefs.

IV. September 1517. Holzmodell der Akademie und verlorenes Modell mit Wachsfiguren. Quarto disegno. Wie III, aber nicht mehr Doppelzone in der Mitte, sondern einfache Attika. Statuen und Reliefs wie in III. Vier Mediciwappen in der Attika. — Auf Wunsch des Papstes an Stelle der Wappen

die vier sitzenden Statuen. So dann der definitive Kontrakt vom 19. Januar 1518 abgeschlossen.

In den Uffizien befindet sich (Nr. 1923) eine Zeichnung (Abb. v. Geymüller, Fig. 1), die angeblich nach Michelangelo ist und eine Fassade mit drei, der Grösse nach abnehmenden Stockwerken, die durch gekuppelte Säulen und Pilaster gegliedert sind, darstellt. Ich glaube nicht, dass es sich hier um eine Michelangelo'sche Idee (es müsste denn eine ganz frühe sein!) handelt.

3

Der plastische Schmuck

1. Die Statuen.

Wir sahen, wie verschiedenartig die frühen Entwürfe in Bezug auf den plastischen Schmuck erscheinen. Charakteristisch für den primo disegno sind die Statuengruppen, bestehend aus zwei Figuren (Nr. I und II). Wir können sie ebensowenig mit Namen benennen, wie die dann geplanten zwei Kolossalstatuen (Nr. III). Ein festes Programm: Lorenzo, Johannes d. T., Petrus, Paulus — die vier Evangelisten —, Kosmas und Damianus, wird am 5. Dezember 1516 aufgestellt. Und an diesem ward im Wesentlichen wohl auch später am 19. Januar 1518 festgehalten, nur dass noch sechs andere, nicht näher bezeichnete Statuen hinzukommen.

Im Modell mit den Wachsfiguren waren diese skizzirt, wir wissen aber nicht wie, da sie zu Nellis Zeit schon zerstört waren. Nur eine einzige: der Paulus mit langem Bart, zur Seite gewandt lesend, wird uns durch die Zeichnung in den Uffizien (Nr. XII c) einigermaassen veranschaulicht — die Skizzen auf der Louvrezeichnung Nr. VIII sind zu flüchtig, als dass sie etwas sagten. Und doch möchte man annehmen, dass Michelangelo Entwürfe gemacht habe, denn am 4. Januar 1519 erklärt er sich bereit, Modelle der Figuren für den Papst zu entwerfen. Aber meine Nachforschungen nach Zeichnungen für die Statuen haben kein einziges Blatt ergeben, das mit Bestimmtheit auf diese bezogen werden könnte. Vielleicht könnte Jemand die Vermuthung aussprechen, dass die Federskizzen zweier sitzender Männer, die geöffnete Bücher halten, in den Uffizien (147 H. Nr. 17379 u. 17380. Thode 227, 228. Jacobsen u. Ferri, Taf. XVI) für die Evangelistenstatuen bestimmt gewesen seien; doch bleibe ich bei der Meinung, es seien Entwürfe für die erste Lunette der Sixtinischen Decke (s. I, 268, CIX.). Und ich möchte es auch nicht für wahrscheinlich halten, dass die Kreidestudie eines sitzenden Mannes (Apostels? Evangelisten?) mit einem Buche auf dem Schoosse (Uffizien 147 H, 18729. Thode 223.

Jacobsen u. Ferri, Taf. XII) aus der Zeit der Beschäftigung mit der Fassade stammt. Eher wäre die Möglichkeit gegeben, die grossartige Röthelstudie eines Mannes in Herrscherpose, der einen Stab gegen seine Hüfte stemmt, in den Uffizien (145, 620) für einen Entwurf zu einer Fassadenstatue zu halten. Sie dürfte, obgleich Berenson sie für früher hält und in ihr eine Studie für den Matthäus sehen möchte, in diese Zeit anzusetzen sein — sogleich aber stellt sich die bedenkliche Frage ein: wen soll die Figur darstellen? Doch unmöglich einen Heiligen?

2. Die Reliefs.

Wie es scheint, hat Michelangelo nicht ins Auge gefasst, dieselben selbst auszuführen. Zuerst ist an Jacopo Sansovino, dann an Bandinelli gedacht worden. Ende 1518 wünschte der Papst einige derselben zu sehen.

Das Programm scheint von Vorneherein festgestanden zu haben, dass es Darstellungen aus der Legende des hl. Laurentius sein sollten. In Nr. I bereits erscheint das Martyrium, das schliesslich die Hauptstelle über dem Mittelportal erhielt, und „Laurentius vor dem Kaiser“. Sonst wissen wir nichts Näheres, da in Nellis Modell die Reliefs über den Seitenportalen nicht die Originalskizzen Michelangelos wiedergeben. Auch hat sich keine sonstige Skizze erhalten.

Dass in den Medaillons die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Sauls dargestellt werden sollte, lehrte uns Nellis Zeichnung.

II

Das Ciborium und die Reliquientribüne in S. Lorenzo

I

Geschichtliches

Am 14. Oktober 1525 drückte Clemens VII. den Wunsch aus, Michelangelo solle an ein Ciborium über dem Altar von S. Lorenzo auf vier Säulen denken. In dieses wolle er alle die Mediceischen Gefässe aus dem Besitze des älteren Lorenzo mit vielen schönen Reliquien stellen; und man solle darum herumgehen können, um die Reliquien dem Volke zu zeigen. Fattucci erhält in Rom den Auftrag, sich nach vier Porphyrsäulen umzusehen und zwei schöne Säulen aus orientalischem Granit bei den Tre Fontane zu messen. Michelangelo geht zunächst nicht darauf ein, worüber sich der Papst am 30. Oktober verwundert ausspricht. Am 10. November schreibt Fattucci in Dessen Auftrag, die Säulen seien gefunden und

die Arbeit solle womöglich noch in diesem Winter begonnen werden. Die Säulen sollen auf Sockel gestellt werden und, da der Altarraum gross, einen Bronzearchitrav erhalten, aber einen dünnen, damit es ihm nicht ergehe wie der Bronzestatue des Papstes Julius, die zum Guss einer Kanone verwendet wurde, und zwar Bronze mit einem Kern von Eisen, damit sie den Aufsatz trage. Hierauf (29. November) kommt Clemens auf den Gedanken, man könne das Ciborium auch über der Mittelthüre, falls es tiefer anzubringen sei, oder über der Thüre der Neuen Sakristei machen, wobei dann aber für einen Raum zur Unterbringung der Gefässe zu sorgen sei. Entschlösse sich Michelangelo jedoch für den Altar, so solle der Zugang nur vermittelst einer hölzernen Leiter, und nicht anders, gemacht werden (offenbar, um die Gefässe vor Diebstahl zu schützen). (Frey: Briefe 260, 265, 267).

Am 4. Februar 1526 schickt Michelangelo Zeichnungen ein. Deren eine: das Ciborium über dem Hochaltar, gefällt dem Papste höchlich. Nur wünscht er, dass der Blick in den Chorraum, den er ausmalen lassen wolle, nicht gehindert werde. Es heisst dann in dem Briefe weiter: „dipoi considerato la porta et misurato, dice, che le v'ando gli stipiti et il cardinale; et movendo di terra dua pilastri et sopra fra uno pilastro et l'autro non passando l'alteza di detto cardinale, et facendovi bechategli che isportassino in fuora uno braccio o più, secondo che a voi paressi, et il resto nella grossezza del muro, pargli, che fra la cornice di sopra et il cardinale sia bracia 5. Et essendo cosi senza altre colonne, vedete, se si puo fare cosa bella; et parendo a voi, che si possa fare niente che sia al proposito in questa alteza ne passandola, datene aviso." (Frey: Briefe 272. Cardinale steht natürlich für cardine). Ausser dem Entwurf für das Ciborium hatte der Meister also auch einen solchen für den „pergamo" über einer Thüre eingesandt.

Am 23. Februar wiederholt Fattucci, dem Papste gefalle der Gedanke des Ciboriums über dem Altare sehr. Er habe an eine andere Stelle gedacht nur, weil er die Aussicht auf den Chor nicht gestört haben wolle, in dem Michelangelo vielleicht eines Tages Gemälde ausführen werde. Michelangelo möge doch ein grosses oder kleines Modell anfertigen. Am 10. März wird dem Meister seine Zeichnung zurückgesandt mit dem Bemerken, er solle das Ciborium erst ausführen, wenn es ihm passe und jetzt bei den Figuren der Medicigräber bleiben. Auch am 3. April heisst es: er solle das Modell machen lassen, wann es ihm gut dünke und er nicht mehr so viel zu thun habe. Dann sollte er Angaben bezüglich der Säulen machen, die in Porto behauen werden könnten. Am 23. November heisst es weiter, das Ciborium, für welches der Papst die Reliquien schicken werde, solle zunächst in voller

Grösse in Holz ausgeführt und bemalt werden, zu welchem Zweck Michelangelo den Altar und die Stufen nach seinem Gutdünken verändern könne. Später solle es dann in Marmor ausgeführt werden. Als Fattucci keine Nachricht erhält, beklagt er sich am 8. Dezember: die Reliquien und Gefässe seien bereit zum Absenden. Nun erklärt sich Michelangelo, obgleich er das Geschwätz fürchtet, bereit, das Modell, das einfach und fest, mit Gesims versehen sein soll, auszuführen. (Frey: Briefe 274, 279, 291, 292).

Dann erfahren wir nichts weiter bis Ende Oktober 1531. Damals ist das Ciborium aufgegeben und an seine Stelle der Plan der Tribüne über dem Hauptportal getreten. Der Papst, einverstanden, wünscht zu wissen, aus welchem Stein es gemacht werden solle; Figiovanni hat ihm erwidert, aus Macigno, wie die Kirche, aussen aber aus Marmor, um die Einheitlichkeit mit der Fassade herzustellen, falls diese einmal ausgeführt werde. Unter der Tribüne und über dem Portal beabsichtigt Michelangelo das päpstliche Wappen nach altem Stile in „Pferdekopfform" zu machen, und zwar so schön, dass es der ganzen Kirche zum Schmucke gereiche. Es ist damals in der Arbeit. Der Papst aber will nicht das päpstliche, sondern das einfache Mediciwappen, wie es sonst in der Kirche vorkomme. Figiovanni bittet Michelangelo, es doch noch zu ändern, d. h. Tiara und Schlüssel wegzulassen. Ein Jahr vergeht: am 7. Oktober 1532 hören wir von der Arbeit an Ort und Stelle. Michelangelo ist in Rom und hat sich die Maasse ausgebeten, welche maestro Bernardo ihm durch Figiovanni sendet mit der Bitte um die sehnsüchtig erwartete Zeichnung. Bernardo hat die zwei Säulen mit ihren Kapitälen errichtet: am folgenden Tage soll das Gebälk aufgesetzt und dann das Wappen angebracht werden. Das Loch, das in die Fassade hat gemacht werden müssen, ist so gross, dass es wieder zuzumauern einen Monat dauern wird.

Michelangelo sendet nun eine Zeichnung (die zweite) und es entstehen Schwierigkeiten bezüglich der Tiefenausdehnung der Tribüne. Michelangelo hat in dieser Zeichnung die Thüren innerhalb der breiten, das Ganze abgränzenden Pilaster angeordnet. Figiovanni, der Grundriss und Aufriss von Bernardo einsendet, bemerkt, dass dann die intaglirten Pilaster selbst weggelassen werden müssten und räth, es beim Alten bewenden zu lassen. Alles Wichtige ist zur Aufmauerung bereit und es wird nur noch Michelangelos Entscheidung, auch über die Balustrade, abgewartet. Noch am 23. November wird an der Tribüne gearbeitet. Am 4. Dezember treffen die Reliquien in Florenz ein und werden am 13. nach S. Lorenzo gebracht, am 15. ausgestellt. Am 19. Juli 1533 schreibt der Meister selbst, der „pergamo" sei sehr schön ausgefallen. (Frey: Briefe 309. 331. 332. 334. Dicht. 511. Milanesi: Les corresp. 108.)

2

Zeichnungen

1. Früher Entwurf.

Heinrich v. Geymüller hat einen Entwurf für die Tribüne nachgewiesen:

I. Florenz, Casa Buonarroti XLI, 76. Thode 131. Abb. v. Geymüller Bl. 2, Fig. 5. Frey 68. 69. Rückseite: Frontansicht: zwei Säulen mit Gebälk und Gesims schliessen eine Wand ein, die fast ganz durch eine Thüre durchbrochen wird. Über der Thüre, von zwei Konsolen getragen, läuft balkonartig ein Gang mit Säulchenbalustrade, auf den von innen eine Thüre herausführt. Daneben Skizze des Balkons im Profil, von einer anders geformten Volute getragen, und drei Säulchenkapitäle. Das eine, ausgeführt, hat Voluten (deren Rosettenmitte daneben detaillirt ist); der Hals zeigt zwei Reihen von Kanneluren über einander und zwei Kränze. Das zweite zeigt keine Voluten, sondern nur zwei Kränze angedeutet, das dritte Spiralen. — Die Vorderseite, die v. Geymüller nicht beachtet, bringt den Grundriss eines Altares mit seiner Architekturumgebung; die Breite desselben ist auf $9^1/_2$ Ellen angegeben. Auch andere Maassangaben, auf den Altartisch, das Ciborium, die Stufen u. A. bezüglich, sind verzeichnet und weiter Notizen: l'altare è alto b 2 d, la chapella braccia 19 e dua terzi per ogni verso el vivo. Und ferner: a di 8 febrajo 1525 (id est: 1526) dichati 6 e 3 lire Antonio a portato a chambiare a oro.

Die Zeichnungen sind offenbar Studien für die am 4. Februar 1526 dem Papste eingesandten Entwürfe, die eine für die Wandtribüne, die andere für den Altar mit dem Ciborium im Chor von S. Lorenzo, welch' letzterer ja von Fattucci „la capella“ genannt wird (Frey S. 274). Die angegebene Breite der Kapelle von $19^1/_2$ Ellen auf der Skizze der Vorderseite entspricht der Breite des Chores: 11,60 m (s. Grundriss von S. Lorenzo in der Arch. d. Ren. in Toskana, Brunellesco S. 11, Fig. 1). Der Künstler dachte sich den Altar mit seinen vier (angegebenen) Säulen nahe an die Rückwand des Chores gestellt und plante, wie es scheint, eine Belebung der Seitenwände durch Pilaster in der Axe der Vorderseite des Ciboriums.

Frey lässt seltsamer Weise die doch ganz überzeugende Beziehung der Skizze der Rückseite auf die Tribüne über der Thüre nicht gelten und behauptet irrig, der Altarentwurf sei für den Chor der Medicisakristei bestimmt gewesen. Dieser Chorraum ist aber doch 4,55 m tief und breit — Verhältnisse und Form des Entwurfes passen nicht zu ihm, der Altar wäre viel zu gross. Weiter

ist doch deutlich ein Ciborium mit vier Stützen angegeben, und wir wissen Nichts davon, dass ein solches für die Medicikapelle geplant war. Endlich wird letztere in den Notizen und der Korrespondenz nicht „chapella", sondern „sagrestia" (nuova) genannt — und das Datum 8. Februar 1526 stimmt zu der Nachricht von den am 4. Februar übersandten Entwürfen.

Vier andere Blätter mit Kapitälstudien möchte ich, wegen deren nahen Verwandtschaft mit den eben erwähnten Kapitälen, auch auf den Reliquienbau beziehen, nicht auf die Fassade von S. Lorenzo, wie Frey meint.

II. Florenz, Casa Buonarroti XXXV, 55. Thode 110. Abb. Frey 107 e. Kreide. Kapitäl mit kannelirtem Hals und Spiralen, und Kapitäl mit tief sich senkenden Voluten und Kranz.

III. Ebendaselbst XXXV, 56. Thode 111. Abb. Frey 107 d. Kreide. Kapitäl ganz ähnlich dem ausgeführten auf Nr. I. Voluten, Eierstab, kannelirter Hals mit Kränzen.

IV. Ebendaselbst XLIII, 82. Thode 144. Abb. Frey 107 a. Kreide. Kapitäl mit Voluten, der Hals in drei Zonen gegliedert.

V. Ebendaselbst XLIII, 83. Thode 145. Abb. Frey 107 b. Kreide. Kapitäl mit Voluten, von denen ein einfacher Kranz vor kannelirtem Hals niederfällt.

VI. Ebendaselbst XLIII, 86. Thode 148. Abb. Frey 107 f. Kreide. Nur flüchtig angedeutet (links Volute).

VII. Ebendaselbst XLIII, 87. Thode 149. Abb. Frey 107 c. Kreide. Volutenkapitäl mit kannelirtem Hals.

Haben wir hier Studien für frühere Entwürfe vor Augen, so wird, was v. Geymüller nicht bemerkt, aber schon Robinson richtig gesehen hat, in Oxford eine Zeichnung für den späteren aufbewahrt.

2. Späterer Entwurf.

VIII. Oxford, Univ. Gall. 49. Thode 432. Lav. Federzeichnung. Grundriss der jetzigen Anlage der Reliquienkammer innerhalb der Fassadenmauer. In der Mitte die schmale, oblonge, in zwei kleinere Apsiden endigende Kammer, zu der eine Treppe von rechts (stehen wir im Innern der Kirche) führt: el vano nella grossezza del muro per le relique. Nach der Kirche zu die Tribüne: el vano del pergamo di dentro, nach aussen an der Fassade: el vano del pergamo di fuora.

Hier erhalten wir die Bestätigung dafür, dass ein Balkon, um die Reliquien zu zeigen, auch aussen an der Fassade geplant war. Ich halte die Zeichnung, die von Berenson willkürlich dem Montelupo zugewiesen wird, für ächt. Es ist die Schrift Michelangelos, nur besonders sorgfältig. Offenbar wurde das Blatt dem Papste eingeschickt.

Studien für die Thüren, für die Balustrade und für die breiten Pilaster mit ihren schweren Gehängen von Festons, die aus Lorbeer, Wein und Eiche gebildet sind (der links ist an den drei Ringen der Medici aufgehängt), kann ich nicht nachweisen. Auch nicht für das Wappen, das in der That die Form eines Pferdeschädels hat und bei dem die Papstinsignien weggelassen worden sind. — Die Zeichnung Casa Buonarroti XLVI, 110, einen Reliquienbehälter darstellend, die von Frey 73 auf das Ciborium bezogen wird, beziehe ich auf eine andere Arbeit für S. Silvestro in Rom, s. weiter unten.

III

Die Medicikapelle

I

Geschichtliches

Alles Wichtige ist gelegentlich der Medicigräber schon angegeben worden. Ich fasse kurz die Hauptdaten, von denen v. Geymüller S. 10 nur einen Theil verzeichnet hat, zusammen. Am 23. November 1520 sendet Michelangelo den Entwurf der Kapelle. Die Arbeit ist vor dem 25. März 1521 begonnen. Am 10. April wird während der Abwesenheit des Meisters der Miniator Stefano di Tom. Lunetti Leiter des Baues. Es wird an der Kapelle gebaut und der Marmor in Carrara gebrochen. Zwischen Stefano und Buoninsegni entstehen Streitigkeiten über die Art des Einganges. Über das Fortschreiten des Baues erhalten wir keine näheren Nachrichten. Erst im Januar 1524 ist die Laterne der Kuppel, d. h. also der ganze Bau im Wesentlichen vollendet — und damals, wie wir sahen, geht nun der Meister an die definitive Gestaltung der Denkmäler. Der Papst wünscht (18. Januar) die Dekoration der Kuppel in Stuck durch Stefano; alle neuen Zeichnungen für die Kassettirung sollen eingesendet werden (21. Januar). Dies geschieht: Michelangelos Entwurf, mit dem zugleich er Zeichnungen einer Thüre und eines Tabernakels einschickt, gefällt (9. Februar); Michelangelo soll Vitruv studiren, dem auch Giovanni da Udine seine Kunst verdanke. Es wird das Gerüst errichtet und Stuck angefertigt (Februar). Am 21. März wird das Gerüst mit Brettern bedeckt, damit die Arbeit beginne. Um Licht für ein Fenster über dem Lavamani bei der Treppe zu gewinnen, schlägt Michelangelo den Ankauf und das Niederreissen einiger Häuser vor (Mitte Juni). Im Herbst (29. Oktober und 9. November, Ricordi) werden die Fenster der Sakristei und der Laterne mit Papier überspannt. Anfang Januar 1525 soll er die „Porticelle" der

Kapelle machen (offenbar die Thürrahmungen); es hat damit Schwierigkeiten, an denen Stefano die Schuld trägt (28. Januar). Sie entstehen wohl (wie vielleicht auch die darüber befindlichen Tabernakel) in der Folgezeit, denn wir hören Nichts mehr von ihnen. Im April 1526 fasst der Meister den Gedanken, die Kuppel durch Giovanni da Udine verzieren zu lassen. Dieser soll auf des Papstes Wunsch nur Das machen, was Michelangelo ihm angebe. Im Juni (6.) erwartet Fattucci noch diesbezügliche Nachricht. Indessen das zweite Grabmal aufgemauert wird, könne, so meint Michelangelo, die Kuppel geschmückt werden; dies sei, stelle man viele Leute an, in zwei oder in drei Monaten möglich (17. Juni). Dann heisst es, dass Giovanni erst im Frühjahr kommen könne. Hierauf tritt die lange Pause ein. Mitte Dezember 1531 denkt Michelangelo wieder an Giovanni, dem er die Zeichnung der Kapelle sendet. Giovanni antwortet am 25. Dezember, der Papst habe ihm befohlen, die Mosaiken im Sommer auszuführen. Er habe keine geübten Gehülfen, auch sei es nicht seine Sache, grosse Historien, wie der Papst angedeutet habe, auszuführen. Er bittet um genauere Angabe über die Art des Werkes und die Feldereintheilung. Daraufhin wolle er eine Zeichnung anfertigen. Gleich nach dem 4. Oktober 1532 ist Giovanni an die Arbeit gegangen (Vasari, Milanesi VI, S. 560 Anm. 3); er sendet am 7. Oktober dem in Rom befindlichen Michelangelo Grüsse. Am 16. November 1532 wird von einer Reparatur an der Laterne, die durch eindringendes Wasser nöthig wurde, berichtet. Wir hören am 23. November von Giovannis Arbeit in der Sakristei, mit der sich Michelangelo am 17. Juli 1533 zufrieden erklärt. Der Papst hingegen wünscht, dass Giovanni die Wölbung farbiger, in der Art, wie die Villa Madama, verziere und dauerhafte Farben nehme. Michelangelo solle den wasserdichten Abschluss der Kuppel machen und die Verzierung der Wölbung der Laterne selbständig bestimmen (17. Juli). Der Meister macht am 28. Juli Vorschläge über die Anbringung von Wasserröhren an der Laterne, womit der Papst sich einverstanden erklärt, der auch Giovannis Gesuch um Urlaub unter der Bedingung, dass er zur Zeit zurückkehre, seine Arbeit zu vollenden, gewährt. Vasari (VI, 561) berichtet, Giovanni sei fast mit der Arbeit fertig gewesen, er hätte höchstens noch vierzehn Tage zu thun gehabt, als er auf die Nachricht von Clemens' Tode sie im im Stiche gelassen und nach Rom gegangen sei. Wir erfahren darüber weiter Nichts. (Die Belege für diese Angaben s. in den Annalen meines I. Bandes Michelangelo).

Als später Cosimo die endgültige Ausschmückung der Kapelle wünscht, frägt Vasari bei Michelangelo an, ob er noch Skizzen für diese Ausgestaltung habe; beabsichtigt sind damals auch Gemälde

an den Bögen und Wänden der Kapelle, sowie Statuen in den Tabernakeln über den Thüren.

Was wir bestimmt erfahren, beschränkt sich also auf Folgendes:

1. Bau der Kapelle. Beginn Anfang 1521. Vollendung Januar 1524. Bauleiter ist Stefano.
2. Ausschmückung. Die Porticelle entstehen 1525. — Januar bis März 1524 wird die Kassettirung der Kuppel in Stuck berathen, wofür das Gerüst am 21. März in Stand gesetzt wird. — Vom 4. Oktober 1532 bis Ende Juli 1533 oder September 1534 arbeitet Giovanni da Udine an dem Schmuck der Kuppel und Laterne. — Die Kugel auf der Laterne wurde nach Vasari (VII, 362) vom Goldschmied Piloto angefertigt.

2

Zeichnungen

In der Studie v. Geymüllers wird keine einzige genannt, und auch ich vermag nur zwei Blätter, die direkte Beziehung zur Architektur der Kapelle besitzen, anzuführen: nämlich zwei Studien für die eigenthümlichen, sich verjüngenden Fenster der Lunetten, beide in der Casa Buonarroti. Die eine (LVIII, 8. Thode 175) zeigt den Entwurf eines Fensters nach der Antike, aber ohne Rundgiebel, die andere (XL, 105. Thode 129) das Fenster mit dem Segmentgiebel, fast identisch mit dem der Kapelle. — Die Zeichnung Casa Buon, XLI, 76, die Frey auf die Kapelle bezieht, ist von mir oben als Entwurf für das Ciborium in S. Lorenzo nachgewiesen worden.

3

Der malerische Schmuck

Dass Michelangelo einen farbigen Schmuck der Kapelle ins Auge gefasst hatte, beweist seine Berufung Giovannis da Udine, der die Kuppel mit später übertünchten, bis auf die letzte Spur vertilgten Malereien und Stuckverzierungen versehen hat. Auch die leeren Wandflächen sollten mit Gemälden geschmückt werden. Dies geht aus zwei Mittheilungen hervor.

1. Aus dem Briefe Giovannis vom 25. Dezember 1531 (Frey S. 320), in dem es heisst: perchè già una volta me parlò Nostro Signore che'l ci era da fare storie grande da una banda (?). Er lehnt dies ab, da es nicht seine Profession sei.
2. Aus Vasaris Brief an Michelangelo vom 17. März 1563 (Mil. VIII, 367): e il medesimo faccino i pittori la cappella, e archi e facciate, come si vede che la Signoria Vostra

aveva ordinato per le pitture, e dove vanno gli stucchi e le altre fantasie d'ornamenti e pavimenti. Er bittet sich den „concetto e invenzione delle pitture" aus.

Mit Recht hat v. Geymüller darauf hingewiesen, welche Bedeutung für den gesamten Eindruck der Kapelle diese Bemalung gehabt haben würde und wie wenig deren heutiger Anblick der Intention des Meisters entspricht. Wir dürfen uns das beabsichtigte Verhältniss von Farbe, Architektur und Plastik wohl nach dem Muster der Sixtinischen Decke vorstellen. Aber wir haben keinerlei Anhalt, um uns von dem „concetto" und der „invenzione" auch nur die geringste Vorstellung zu machen. Eine solche gewinnen wir aber wenigstens von Giovannis Kuppelverzierung. Vasari erzählt in des Künstlers Leben (VI, S. 560): „er hatte die Ornamente der Tribuna (Kuppel) zu machen. Diese ist mit Kassetten, die nach der Mitte oben zu allmählich kleiner werden, ausgefüllt. Mit Hülfe vieler seiner Gesellen führte Giovanni es auf das Beste aus: mit schönstem Blattwerk, Rosetten und anderen Ornamenten in Stuck und Gold. Nur in Bezug auf Eines liess er es an Urtheil fehlen: in den Friesstreifen nämlich, die durch die Rippen der Wölbung und durch die umlaufenden Bänder, welche die Kassetten umrahmen, entstehen, machte er Blattwerk, Vögel, Masken und Figuren, die man wegen der Entfernung, so schön sie sind, und wegen der abgetönten Farben nicht sehen kann; hätte er sie farbig gehalten, wären sie ohne Weiteres sichtbar gewesen und das ganze Werk hätte einen reicheren und heitereren Eindruck gemacht."

Das war ja auch des Papstes Ansicht gewesen. Sebastiano schreibt am 17. Juli 1533:

„Unser Herr begnügt sich damit, wenn Euch die Kuppel Messer Joannis da Udine gefällt und hat mir ausdrücklich aufgetragen, Ihr solltet im Namen Seiner Heiligkeit Messer Joanni sagen, viele Personen hätten ihm berichtet, dass die Kuppel sehr arm an Farben ausfiele, und solche Weisse gefalle ihm nicht, und Seine Heiligkeit wünsche, die Kuppel solle viel mehr der Wölbung in seiner Vigna als jener des Baldassare da Pescia gleichen. Und vor Allem ermahne er Messer Joanni, dauerhafte Farben anzuwenden, so dauerhaft als möglich: er solle vor Allem das deutsche Blau und das grüne Azur und andere ableichende Farben vermeiden."

Da Giovanni sich Michelangelos Wünschen zu fügen hatte, wie wir hörten, ist Dieser für die gerügte Farblosigkeit verantwortlich zu machen, und v. Geymüller bemerkt richtig, dass wir in diesen Bestimmungen den Geschmack des Malers der Sixtinischen Decke erkennen, der die starken Farben vermied und auf sanfte, einheitliche Stimmung in grauem Tone ausging.

Was in der Wölbung der Laterne von ihm angeordnet wurde, wissen wir nicht. Der Papst überliess ihm die freie Wahl. Es war natürlich ein blosser Scherz, wenn Sebastiano sagt: „mir schiene es, dass dort gut der Ganymed sich ausnehmen würde und man könnte ihm ein Diadem machen, dass er aussähe wie Sankt Johannes in der Apokalypse, wenn er in den Himmel entrückt wird."

4
Der Altar und die Kandelaber

Von einem Altar ist nur ein einziges Mal die Rede, in einem Briefe Fattuccis an den Meister vom 21. Dezember 1526: per tanto fate a vostro modo et mutate l'altare et fate, come se l'avessi affare di marmo (Frey S. 293). Es ist aber sehr die Frage, ob es sich hier um den Altar der Kapelle und nicht vielmehr, wie ich bestimmt glaube, um den Altar der Kirche S. Lorenzo handelt, denn in demselben Briefe ist die Rede vom Ciborium und das „mutare" weist auf die Veränderung eines schon vorhandenen Altares hin. So wissen wir nichts Bestimmtes darüber, ob der Altartisch auf einen Entwurf Michelangelos zurückzuführen ist. Die Inschrift lautet: Paulus V. Pont. Max. cuique sacerdoti qui ad hoc altare pro defunctis litaverit animam supremis poenis liberari perpetuo an. MDCX concessit pro salute aeterna Ferdinandi I. M. Etr. D. a Christianis ad deum fieri preces hortatus.

Die Frage nach der Gestaltung des Altars hängt mit der nach der Entstehung der reich ornamentirten Kandelaber, die auf seinen Seitenwangen stehen, zusammen. Die Tradition bezeichnet sie als Schöpfungen Michelangelos; und Gori, der diese Ansicht vertritt, erwähnt, der eine, zerbrochen und ruinirt, sei auf Anordnung der Kurfürstin von der Pfalz um 1741 von Ticciati restaurirt worden (Not. stor. zu Condivi S. 110). Hierzu bemerkt Bottari (Fanfani: Spigolatura Michelangiolesca S. 81), der von Ticciati bearbeitete Kandelaber sei nicht ruinirt, sondern in abozzirtem Zustande gewesen.

Beide Kandelaber haben die gleiche Form. Auf viereckigem Postament, dessen Felder je einen langgestreckten Meerdrachen zeigen, steht ein viereckiger, in sanfter Schweifung nach oben sich verjüngender Aufsatz, der, antiken Altären nachgeahmt, den schlanken, vasenförmigen, mit flachen Akanthusblättern umkleideten Leuchter trägt. Der altarartige Aufsatz ruht auf Löwenfüssen, von denen Akanthusblätter, die Ecken einfassend, nach oben gehen und zwischen denen Muscheln angebracht sind. Die oberen Ecken werden durch Widderköpfe, zwischen deren Hörnern Festons hängen, bezeichnet. An den mittleren, von einfacher Sima umrahmten Füllungen sind verschiedenartige Ornamente:

1. am Kandelaber links: a) vorne: ein Pelikan, der drei Jungen seine Brust öffnet; b) rechts: eine Vase mit Früchten zwischen zwei Delphinen und über zwei Masken mit verschlungenen Hörnern; c) hinten: eine Maske mit Widderhörnern, darüber eine Tafel mit zwei Delphinen und über dieser zwei Reiher, die sich am Fusse jucken; d) links: ein Adler.
2. am Ticciati'schen Kandelaber: a) vorne: ein brennender Kandelaber zwischen zwei in Ranken ausgehenden Drachen; b) rechts: ein Korb mit Früchten über einer Maske; c) hinten: zwei Drachen an einer Vase; d) links: über einer verhüllten Maske ein Gefäss, auf dem zwei Vögel sitzen.

Dass hier Michelangelo'scher Geist zu erkennen ist, steht mir ausser aller Frage. Die Entwürfe wenigstens stammen sicher von ihm, ja man darf sich fragen, ob der mit erstaunlicher Weichheit, wie in Wachs gestaltete Kandelaber links nicht von ihm selbst ausgeführt worden, bescheidet sich aber besser damit, die Hand eines geschickten Mitarbeiters — Silvio Cosini? — anzunehmen.

Beweisend für Michelangelos geistige Autorschaft ist der Vergleich der Ornamente, für welche die Masken, die Drachen, Vögelpaare und Vasen charakteristisch sind, mit jenen am Juliusdenkmal und mit einigen Zeichnungen. Man sehe für die Vögelpaare die Zeichnungen

I. London, Malcolm Nr. 59 verso, Thode 346: zwei reiherartige Vögel mit verschlungenen nach unten gestreckten Köpfen; Vögel mit Fischschwanz an einem Kandelaber befestigt.
II. Florenz, Uffizien 147, 233 F. Thode 215. Zwei schwanenartige Vögel neben Kandelaber mit Maske.

Für die Drachen:

III. London, British Museum Malcolm 76. Thode 361. Langgestreckter Drache mit hundartigem Leib, langem Hals.
IV. Oxford, 53 a. Ähnliches liegendes Thier mit spitzem Kopf.
V. London, Malcolm 1895—9—15—1501. Groteskes, hundeartiges gelagertes Thier.
VI. Oxford, 13. Thode 433. Der Drache mit Vogelleib und langem Schlangenschwanz (Kopie im Louvre 693).

Für den Adler:

VII. Florenz, Casa Buonarroti XXIV, 6. Thode 94. Auf einem Blatt mit Entwürfen aus der Zeit der Beschäftigung mit den Medicigräbern.

Vor Allem aber kommen die Seedrachen über den Tabernakeln des Lorenzograbmales, die eine durchaus verwandte Erfindung verrathen, und die Festons sowie die Masken an den Kapitälen der Grabmäler in Vergleich.

In den Kandelabern haben wir also wichtigste Zeugnisse für die Dekorationskunst Michelangelos vor Augen. Sind sie sein Werk, dann ist aber auch der Altar, für den sie bestimmt waren, von ihm. Die Form der das mittlere Feld flankirenden, nach oben anschwellenden Baluster entspricht ganz dem Geschmack, der sich in den Thronen der Grabmäler äussert.

IV

Die Libreria di S. Lorenzo

I

Geschichtliches

Im Herbst 1523 nach der Wahl Giulios zum Papste dürften die ersten Verhandlungen über den Bau in Rom stattgefunden haben. Ende Dezember hat Fattucci eine, von Stefano di Tommaso nach des Meisters Angaben angefertigte Zeichnung erhalten, die dem Papst vorgelegt werden soll. Jacopo Salviati wünscht eine andere, die Michelangelo selbst ausführen solle. In ihr sollen die Maasse beider Librerien, der lateinischen und der griechischen (welch letztere in der ersten Zeichnung fehlten) angegeben sein; und er solle dafür sorgen, dass bei dem Eingang ein wenig Licht sei (2. Januar 1524). Michelangelo antwortet, er sei noch gar nicht unterrichtet über die Libreria; Stefano habe wohl davon gesprochen, er habe aber nicht darauf geachtet. Sobald Jener von Carrara zurück sei, wolle er sich von ihm unterrichten lassen. Eine solche Arbeit sei aber nicht seine Profession. Am 21. Januar 1524 schickt er einen Grundriss ein. Der Papst entscheidet sich für die nach Süden gelegenen Räume, wünscht aber nochmals den Grundriss des unteren Stockwerkes, um zu wissen, wie viel Räume sich dort befinden. Diese mussten erhalten bleiben der Fundamente wegen. Das obere und untere Stockwerk solle, um Feuergefahr zu vermeiden, gewölbt und Fenster sollen so viele als möglich angebracht werden. Vermuthlich auf den neuen eingesendeten Grundriss hin wünscht der Papst, da nach diesem Plan das halbe Kloster zerstört werden müsste, die Wahl eines anderen Platzes. Er denkt an die Räume, die nach der Piazza und nach dem Borgo di S. Lorenzo zu liegen. Michelangelo soll sich erkundigen, wie viele von den Zimmern und von den Botteghe und Häusern dort zu kaufen und niederzulegen wären und wie viel es kosten würde. Am 18. Februar sendet Fattuci die Zeichnung zurück und stellt nochmals die Fragen. Hierauf hat Michelangelo geantwortet, aber vergessen die Zahl der Klosterräume anzugeben, die zerstört werden

müssen, auch die Zahl der Ellen, um die die Piazza erweitert werden soll. Anfang März sendet der Meister zwei neue Pläne ein. Der Papst entscheidet sich für die Anlage nach der Piazza zu, d. h. die längere von 96 Ellen. Er hat Bedenken wegen der Treppe, die 6 Ellen hoch steigt und wünscht die Zimmer unten eingewölbt, was wohl leicht möglich sei. Die Holzdecke soll schön werden, aber nicht kassettirt, sondern von neuer Erfindung und nicht stärker als zwei oder drei Finger breit vertieft. Am Ende der Libreria gegenüber dem Eingang sollen zu Seiten des Fensters zwei „studietti" für die geheimsten Bücher angebracht werden, wie die zwei zu Seiten der Thüre. Auch wolle er wissen, wohin jenes Fenster schaue, ob auf Gärten, Dächer oder Stallungen. Die Häuser, die nach der via della Stufa zu liegen, sollen niedergerissen werden. Michelangelo wird gebeten einen neuen Entwurf zu senden, in dem es namentlich ersichtlich sei, wie die Treppe angelegt werde, um die Höhe von 6 Ellen zu erreichen. Fast alle diese Wünsche werden am 3. April noch einmal wiederholt, da Michelangelo den vorhergehenden Brief verlegt hat. Dessen Plan — heisst es hier — in Rücksicht auf die Fassade von S. Lorenzo die Libreria doch zu bauen, wo die Räume nach der Sagrestia vecchia zu sich befinden, wird gutgeheissen, auch die „crociera col graticolato". Nun schickt der Künstler wieder Zeichnungen ein, mit deren Ausführung Clemens (13. April) einverstanden ist, falls nicht der Bau neu fundirt werden müsse; er billigt es, dass 9 Ellen vom Hofe dazugenommen werden. Auch die Zeichnung der Holzdecke gefällt ihm, nur möchte er deren Eintheilung der unteren im Saale entsprechend wissen, so nämlich, dass jenes Feld mit den kleinen Figuren, welche das figürlich ausgeschmückte Medaillon halten, in der Grösse dem Gang unten entspreche und so auch alles Übrige. Auch geschähe ihm ein Gefallen, wenn an der Decke etwas Emblematisches (fantasia o livrea sua), wie es Giovanni da Udine in seinem Zimmer gemacht, angebracht würde.

Von Neuem schickt Michelangelo, der Baccio Bigio für den Bau engagirt hat, Zeichnungen ein: seine Vorschläge bezüglich der Wölbung des Erdgeschosses und der Anlage einer Doppeltreppe werden gebilligt; nur sollen die Mauern nicht dicker als eine Elle werden, woraufhin die Fundamente zu untersuchen sind. Der Papst wünscht Näheres über die Crociera, den Querbau, zu erfahren, da die Zahl der Bücher so gross ist, dass sie nicht in eine gehen würden. Ein Modell brauche nicht angefertigt zu werden (29. April). Michelangelo erwidert, es habe Schwierigkeit, die Mauern zu verstärken; er wolle Alles niederreissen und mit Pilastern innen und aussen aufbauen. Fattucci meint: nach Baccio

Bigios Vorschlag würde es genügen, die Mauern auf beiden Seiten um ein Viertel über den Gewölben zu verstärken, da ja oben nur das Dach zu tragen sei und das Balkenwerk die Mauern wie mit Ketten hielte (13. Mai). Der Papst äussert sich zunächst nicht, ist aber mit einer Zeichnung, die Pilaster zeigt, einverstanden, vorausgesetzt, dass sie genügende Sicherheit geben und, nachdem noch einmal Anfang Juli eine Zeichnung der Pilaster eingesandt worden ist, giebt Clemens den Auftrag, nun an die Arbeit zu gehen, zu fundiren und die Steine kommen zu lassen. Die kleinen Häuschen der Nelli sollen gekauft und abgerissen werden. Fattucci räth, den Marmor in Carrara zu bestellen und, mit Übergehung aller schlechten Stücke, nur die guten zu nehmen. Damit weniger Zeit verloren werde, solle die Arbeit Männern von Ansehen in ihrem Fach übertragen werden (9. Juli). Am 21. Juli bittet sich der Papst den Kostenanschlag aus, den der Meister gleich darauf schickt. Ein Ricordo Mil. S. 597 bezieht sich offenbar darauf: in ihm werden die 100 Ellen langen, 16 Ellen hohen und eine Elle starken Mauern auf 430 Dukaten, die „Croce", welche auf beiden Seiten je 18 Ellen beträgt, auf 193 Dukaten berechnet. Clemens ist einverstanden, wünscht aber, dass die Arbeit schnell in Angriff genommen und gefördert werde. Die Crociera soll einstweilen nicht gemacht, jedoch soll auf die Möglichkeit ihrer späteren Anbringung Rücksicht genommen werden. Die Gesamtmaasse werden gewünscht und die Angabe der Zahl der „banchi" und ihrer Distanz von einander, die der in der Bibliothek von S. Marco entsprechen soll, auch die Zahl der Bücher per Bank (2. August). — Nun wird, mit Einwilligung des Papstes, Baccio Bigio Oberaufseher der Arbeiten an der Libreria, für deren Ausführung Michelangelo aber die Verantwortung trägt. Der Künstler erfährt Belästigungen durch den Prior des Klosters Figiovanni, der herumschwätzt, die Libreria werde ein Taubenhaus, und Schwierigkeiten mit seiner Wohnung macht.

Am 3. April 1525 erfahren wir von einer Bezahlung Bernardino Bassos für die Blechpatronen der Profile der Fenster aussen an der Libreria. Der Papst erklärt sich zufrieden mit den Fenstern innen und aussen, auch mit den Tabernakeln innen über den Fenstern; an Stelle der Doppeltreppe im Ricetto (Vestibül) wünscht er aber lieber eine einzige in der vollen Breite der Vorhalle. Die Räume am Ende der Libreria sollen nicht Kapellen, sondern für die werthvollsten Bücher bestimmt sein. Die Holzdecke soll sehr schön werden; ihre Zeichnung erbittet Fattucci nochmals (12. April). — Am 10. November berichtet Fattucci, Spina habe gewisse Zeichnungen der kleinen Libreria eingesandt; der Papst will, dass sie ausgeführt werde, wie Michelangelo sie gezeichnet habe, und ist bereit, das Haus des Larione Martelli zu

kaufen. Am 29. November wird der Freude Ausdruck gegeben, dass Michelangelo sich entschlossen habe, den Ricetto zu bauen. Auf den Vorschlag, Glasfenster (occhi) in der Holzdecke und darüber Lichter im Dach zu machen, eine so schöne und neue Erfindung das sei, geht der Papst nicht ein, weil zu viel Staub dadurch in die Libreria komme und dann zwei Frati dazu angestellt werden müssten, diese rein zu halten. Auf eine Nachricht des Künstlers (2. Dezember), dass die Wölbung des Kapitels niedriger gemacht werden müsse, wolle der Papst, so schreibt Fattucci am 5. Dezember, sich noch äussern, ebenso über die Fenster. Der Rath Michelangelos, jenes Haus zu kaufen, davon zu verwenden, was nöthig, und das Übrige zu vermiethen, scheine der beste. Am 23. Dezember kommt der Papst, der eine Zeichnung „a piedi della Libreria“ von Michelangelo erhalten hat, die ihm gefällt, auf die Deckenfenster zurück. Er hält sie nicht für praktisch aus angegebenen Gründen und befürchtet, dass die dazu nöthige Erhöhung der Mauer um 2 Ellen gefährlich für den Bau sei. Doch überlässt er Alles dem Meister, der es besser verstehe. — Erst am 3. April 1526 vernehmen wir wieder Etwas über den Bau. Der Papst wünscht, die Holzdecke solle die gleiche Eintheilung haben, wie unten die Bänke, die ja durch die drei Gänge in zwei Reihen geschieden würden. Es soll Nussbaumholz für die Bänke genommen werden. Was die kleine Libreria anbetreffe, solle Michelangelo bei der Anlage der Scheidewand zwischen Ricetto und Libreria so verfahren, als wäre die kleine Libreria, die nach Vollendung des Ricetto ausgeführt werden soll, schon gemacht. Die Spesen bis zu diesem Tage belaufen sich auf lire 59615. 16. 12 (Moreni: Descrizione S. 36). Die bald darauf vom Künstler eingesandte Zeichnung der Libreriathüre gefällt dem Papst ausnehmend; Dieser giebt dem Datario und Paolo Giovio den Auftrag, verschiedene Epitaphien für sie zu entwerfen, denn ein solches (mit der Zahl der Buchstaben) ist von Michelangelo auf der Zeichung angegeben worden. Wären die Epitaphien nicht nach seinem Geschmack, so werde er selber den Gedanken angeben. Am 20. April bittet der Prior Francesco Campano, der durch den Bau seiner Wohnung beraubt ist, um Herrichtung einer anderen. Am 6. Juni sendet Fattucci die Zeichnung der Thüre zurück mit Inschriften, die dem Papste bis auf eine nicht gefallen. Die Gelehrten in Florenz, vornehmlich ein Notar oder Cancelliere der Signoria, sollen welche entwerfen. Gott und allen Heiligen soll darin die Ehre gegeben werden. Es wird wieder empfohlen, Nussbaumholz für die Bänke zu nehmen.

Am 17. Juni 1526 giebt der Meister Bericht über den Stand der Arbeit: vier Säulen im Vestibül sind, nachdem schon eine fertig war, aufgemauert worden. Mit den Taber-

nakeln will es noch etwas Zeit haben, doch hofft er, dass die Ausstattung in vier Monaten fertig sein wird. Mit der Holzdecke wurde jetzt begonnen, aber das Lindenholz ist noch nicht trocken. In der folgenden Zeit aber treten auf Wunsch des Papstes die Medicigräber in den Vordergrund. Für sie soll alles Geld verwendet werden, für die Libreria nur wenig (17. Juli); an der Decke soll jetzt nicht gearbeitet werden (16. Oktober) — so wünschte der Papst. Dann tritt die lange Pause ein.

Erst am 25. November 1530 hören wir wieder Etwas von der Arbeit. Michelangelo soll genöthigt werden, „vigilante alla fabrica" zu sein, nachdem am 21. November das Breve, betreffend „die Werke in Florenz" ergangen ist.

Die Arbeit aber schreitet in den folgenden Jahren wenig vorwärts. Am 19. Juni 1532 schreibt Michelangelo, nach der Rückkehr von seinem Aufenthalt in Rom, dass die Maestranza verdoppelt werde. Wieder vergeht ein Jahr und wir erfahren, dass nun erst die Bänke gemacht werden sollen (17. Juli 1533). Abermals betont der Papst, dass sie aus Nussholz angefertigt werden sollen, ohne zu sparen, und zwar „a la cosimesca", d. h. den Werken des Cosimo magnifico (es wird wohl an die in S. Marco gedacht) ähnlich. Bezüglich der Decke bleibe die Entscheidung Michelangelo überlassen. Es wird darüber weiter verhandelt; und Clemens erklärt sich einverstanden damit, dass die Bänke aus Tannen- oder Kiefernholz gemacht und nur mit Nussholz ausgeschmückt würden. Die Arbeit an ihnen und an der Decke soll an den Geschicktesten verdingt werden (3. August). Hierauf kommt der Meister zurück und bittet, um für den Winter nach Rom gehen zu können, ausser den Bänken und der Decke auch die Figuren (!) und die Treppen verdingen zu dürfen, was bewilligt wird. Weiter hören wir Nichts mehr. Auch dieses Unternehmen bleibt unvollendet, als der Künstler 1534 nach Rom übersiedelt.

Über die späteren Vorgänge erfahren wir Folgendes. Ende 1549 sendet Cosimo Tribolo zu Michelangelo, mit der Bitte um Angaben über den Bau der Treppe, von der viele Steine gemacht (auch einige Thonskizzen) und Spuren in der Erde sich fanden, aber kein Modell existirte. (Vasari.) Daraufhin hat Dieser einen Brief über die Treppe an Fattucci geschrieben, der nicht erhalten ist (29. Januar 1550). In dem Briefe des Lelio Torelli heisst es, dass „beim Tode des Ansuino (Andrea Sansovino) in jenen Räumen das Modell der Treppe sich befand, und ich vernehme, dass alle Steine bearbeitet waren, mit Ausnahme der ersten Stufe". 1552 und 1553 führte Santi detto de' Buglioni das Paviment nach der Zeichnung von Tribolo aus. (Mil. Vasari VI, 88, n. 1.) Fünf Jahre

später (September 1555) frägt Cosimo durch Vasari von Neuem, wie sich Michelangelo die Treppe, die Vasari ausführen soll, gedacht. Dieser schreibt am 28. September an Vasari: er erinnere sich nur noch wie im Traum an die Treppe, wolle es aber angeben. Vasari solle sich ovale Schachteln, einen Palmo hoch, aber von verschiedener Länge und Breite denken, und diese nach ihrer abnehmenden Grösse stufenbildend aufeinander legen bis zur Thür der Libreria, deren Öffnung die letzte Schachtel in der Breite entspreche. Und diese Haupttreppe, für den Herzog bestimmt, habe zwei Flügeltreppen mit geraden, nicht ovalen Stufen. Es folgen einige weitere Angaben, über die unten Näheres. Diese Aussagen waren nicht genügend: von Neuem fragt, im Auftrage des Herzogs, Ammanati im Dezember 1558 an, worauf der Meister ein kleines Thonmodell anfertigt und am 13. Januar 1559 an Ammanati schickt. Zugleich giebt er einige Erläuterungen brieflich und meint, man sollte die Treppe nicht aus Stein, sondern in Harmonie mit den Bänken, der Decke und der Thüre in schönem Nussholz ausführen.

Das Modell wird Cosimo nach Pisa überbracht (19., 20. Februar), der die Ausführung in Stein anordnet und zugleich andeutet, ob nicht auch die Zeichnung für die Decke des Ricetto zu erlangen wäre.

Was wir zu diesen authentischen Daten noch ergänzend von Vasari erfahren, beschränkt sich auf die Erwähnung, dass die Holzdecke nach des Meisters Zeichnung von Antonio di Marco di Giano gen. Carota und Tasso angefertigt und die Bänke von Battista del Cinque und Ciappino gearbeitet wurden. Zu bemerken ist hierzu, dass nach Baldinucci (VII, 605) auch der Maler Francesco Pagani mit dem Intagliator di legname Crocini, Schwiegersohn Tassos, nach Angaben Michelangelos die Intagli der Libreria angefertigt. (Anfang 50er Jahre.) Die farbigen Fenster wurden durch verschiedene Glasmaler von 1558 bis 1568, angeblich nach Giovanni da Udines Zeichnungen, ausgeführt.

Zusammenfassendes:

I. Stadium. Ende 1523 bis Anfang 1524.

Plan A: Anlage an der Südseite des Klosters: zwei Bibliotheken, die lateinische und die griechische, d. h. für die lateinischen und für die griechischen Manuskripte, nicht, wie v. Geymüller meint, in lateinischer oder griechischer Form: „sia le misure a tutte a dua le librerie, cioè alla latina et alla grecha.“ Michelangelo fertigt zwei Grundrisse an.

Plan B: Anlage nach Osten zu, an der Piazza und am Borgo di S. Lorenzo (Piazza muss der Platz vor S. Lorenzo sein, es kann damit nicht, wie v. Geymüller es vermuthet, der Chiostro des Klosters gemeint sein). Der Bau hat eine Länge von 96 Ellen.

Die unteren Räume gewölbt, die oberen mit einer schönen Holzdecke. Zwei kleine Studienräume am Südende, zwei andere zu Seiten der Eingangsthüre. Die Häuser, die nach der Via della Stufa liegen, sollen niedergerissen werden.

Plan C: Anlage an der Westseite des Chiostro, in dem Trakt des Klosters, der an die Sakristei von S. Lorenzo, also an das Querschiff der Kirche anstösst. Dieser Plan wird definitiv angenommen (3. April). Der Künstler schickt Zeichnungen, darunter eine der Holzdecke ein, die auf Wunsch des Papstes eine der Anordnung der Gänge zwischen den Bänken entsprechende Eintheilung und Embleme erhalten soll. Ein Querhaus, das beiderseits 18 Ellen vorspringt, ist ins Auge gefasst und eine Doppeltreppe. Nachdem auch noch Zeichnungen, welche die Verstärkung der Mauer durch Pilaster zeigen, eingesandt sind, wird der Beginn der Arbeit angeordnet. Die „Crociera“ soll vorläufig nicht ausgeführt, aber es soll Bedacht auf sie genommen werden. Baccio Bigio wird Oberaufseher des Baues, der im August begonnen wird.

II. Stadium. Bauthätigkeit vom August 1524 bis Juni 1526. Bis zum April 1525 ist der Bau so weit vorgerückt, dass die Arbeit an den Fenstern vorgenommen wird. Bestimmungen über Einzelheiten werden getroffen: der Papst ist einverstanden mit den Fenstern und den Tabernakeln innen über denselben. An Stelle der Doppeltreppe aber soll eine einfache kommen. An den Studietti am Südende wird festgehalten. Die Zeichnung der Holzdecke wird noch einmal erbeten. — Im November entschliesst sich Michelangelo, das Vestibül auszuführen. Sein Vorschlag, Oberlichter anzubringen, wird nicht angenommen. Der Plan einer kleinen Libreria — dieser Gedanke tritt wohl an Stelle des früheren eines Querbaues — an der Westseite der grossen, für welche der Erwerb eines dort befindlichen Hauses ins Auge gefasst wird, gefällt, wird aber später wieder fallen gelassen. Im Dezember schickt Michelangelo wieder einen disegno a piedi della libreria ein. — Bis zum April 1526 ist das Ganze so weit gediehen, dass nun die innere Ausstattung und Bedeckung näher ins Auge gefasst wird: die Holzdecke, die Bücherbänke, die Eingangsthüre mit Epitaph, deren Zeichnung der Papst billigt. Bis zum 17. Juni sind fünf Säulen im Vestibül aufgemauert, dessen Ausstattung in etwa vier Monaten fertig sein kann. Die Holzdecke ist noch nicht begonnen. Die Pause tritt ein.

III. Stadium. Wiederaufnahme der Arbeit Ende 1530 bis September 1534. Damals ist die Wandausstattung wohl vollendet worden. Im Juli 1533 finden neue Verhandlungen betreffend die Bücherbänke und die Decke statt. Kurze Zeit darauf wird er die Arbeit der Bänke an Battista del Cinque und Ciappino, die der

Decke an Tasso und Carota verdingt haben. Unausgeführt bleibt die Treppe und die Decke des Vestibüls.

IV. Stadium. Vollendung 1555 bis 1568. 1550 soll die Treppe mit Hülfe von Michelangelos Rath durch Tribolo angefertigt werden. Es kommt aber nicht dazu. Nach Tribolos Zeichnung macht Santi Buglioni 1552 und 1553 das Paviment. 1555 soll Vasari die Treppe nach Anweisung Michelangelos vollenden; es kommt wieder nicht dazu. 1558 beginnt die Ausführung der Glasmalereien. Ende dieses Jahres fertigt Michelangelo für Ammanati ein kleines Thonmodell an, mit dessen Hülfe 1560 die Treppe offenbar von Ammanati, nicht, wie allgemein angenommen wird, von Vasari ausgeführt wurde. 1568 wird der Schmuck mit farbigen Fenstern beendet.

Von Publikationen sind zu erwähnen: Carlo Faucci: Bibliothecae Mediceo — Laurentianae porta, vestibulum et fenestrae, tabulis aeneis expressae. Firenze 1756. — Giov. Ign. Rossi: la Libreria Mediceo-Laurenziana, disegnata e illustrata. Firenze 1739. II. bereicherte Ausgabe 1755. — Man vgl. auch Dom. Moreni: Continuazione delle Memorie istoriche di S. Lorenzo. Firenze 1816. — Ruggieri, Ferdinando: Scelta di arch. ant. e mod. d. città di Firenze 1755.

2

Zeichnungen

Auch hier verdanken wir v. Geymüller grundlegende Untersuchungen, die im Folgenden aber bereichert und zum Theil berichtigt werden durften.

A. Die Gesamtanlage

Nur eine einzige auf sie bezügliche, bereits von Gotti erwähnte Skizze kenne ich.

I. Florenz, Casa Buonarroti XLIII, 81. Thode 143. Röthel: Der Plan der an die Westseite der Libreria anstossenden Häuser, deren Besitzer verzeichnet werden und zwar von Norden an wie folgt: l'osteria, di San Lorenzo, meser Andrea martelli, una capella in Santo Stefano, del bechuto, di san Lorenzo, del bechuto, san Lorenzo.

B. Die nicht ausgeführte kleine Libreria,

die nach Westen zu in der Nische des Vestibüls auf dem Grundstück des Larione Martelli gebaut werden sollte. Ich erkenne ihren Grundriss in zwei Federzeichnungen, welche v. Geymüller irrthümlich als Entwürfe für die grosse Libreria betrachtet.

II. Florenz, Casa Buonarroti XLIII, 80. Thode 142. Dreieckiger Grundriss mit reicher Wandgliederung: halbrunde und vier-

eckige Nischen. Die Rundnischen in den drei Ecken sind durch Säulen flankirt. Der Eingang von der alten Libreria aus ist in der Mitte der einen Seite. Die Anordnung der Bücherbänke in drei Reihen entspricht der Dreiecksform des Raumes: an der Eingangsseite werden die Reihen durchbrochen durch eine runde Bank (bancho tondo). Die Dreieckseite rechts, vom Eingang aus gesehen, gränzt an das Haus des Martelli (el muro d'Ilarione Martelli); die Seite links an Terrain, das S. Lorenzo gehört (di qua si puo fare quello che piace perche e de preti). Rechts die Notiz: la chasa di larion martelli, riducesi in modi di sopra e tucti e lumi si piglion della volta perche non si posson aver daltrove. Auch sonst finden wir verzeichnet: lumi per di sopra.

III. Ebendaselbst XLIII, 79. Thode 141. Derselbe dreieckige Grundriss, aber andere Wandeintheilung: in den drei Ecken halbrunde Nischen mit je zwei vor sie tretenden Säulen, die Eingangswand mit zwei, die beiden anderen Wände mit drei flachen, rechteckigen Wandnischen zwischen Pilastern. Die Bankreihen, mit einem Zwischengang, parallel zu den zwei Wänden angeordnet. Daneben kleiner Grundriss mit Angabe der den Raum bedeckenden Kuppel und eine Wandtravee mit Wölbung darüber, in welcher Rundfenster. — Ein Ricordo auf der Rückseite betreffend den Eintritt eines Niccolò da Pescia in die Werkstatt am 3. August 1525 und Zahlungen an denselben bis zum 28. Januar 1526, stimmt, wie man sieht, wohl zu den Daten über die Beschäftigung mit der kleinen Libreria, die im Herbst 1525 eintritt.

C. Der Ricetto oder das Vestibül

I. Grundriss.

IV. Florenz, Casa Buonarroti XLII, 89. Thode 135. Rückseite. Feder. Bisher nicht beachteter Entwurf (a). Zwei seitliche Treppen führen zu einem breiten Podest, der von vier zwischen ihnen angebrachten Säulen getragen werden sollte. Ein Kreuzgewölbe soll, wie es scheint, das Vestibül bedecken. Wir finden die gleiche Doppeltreppe auf einem Entwurf des Vestibüls in Haarlem. S. unten. Nr. XI. — Wir dürfen die Zeichnung April 1525 datiren, da Michelangelo damals dem Papst einen solchen Entwurf einsendet; Dieser aber will die Doppeltreppe nicht. Daneben flüchtige Skizze (b) einer Abtheilung der Decke im Saal und Notizen von Ausgaben an die am Bau Beschäftigten: Bernardino di disidero venti soldi el di, Betto da rovezzano nebbe venti quattro, Sandro di bertino

di bertino venti soldi el di, per quadro si dette soldi sedici a dua grossi. — Die Zeichnung der Vorderseite dieses Blattes bezog v. Geymüller irrig auf ein Projekt der Fassade von S. Spirito; sie ist ein früher Entwurf für die Wandgliederung des Ricetto. S. unten. Nr. X. — Frey (Taf. 71) äussert sich, wie ich nachträglich hinfüge, bezüglich b: „für die Kapelle Medici", was irrig, bezüglich a: „nicht zu entscheiden, ob für den Altarraum der Kapelle oder für den ricetto", was gleichfalls irrig.

V. Haarlem, Teyler Museum. Thode 260. v. Marcuard Taf. XII. Auf einem noch unten zu erwähnenden Blatte: Flüchtiger Grundriss, welcher eine schmale gerade Mitteltreppe andeutet.

VI. Ebendaselbst. Grundriss ohne Treppe, der nur die Eintheilung der Wandtraveen andeutet.

VII. Ebendaselbst. Grundriss mit halbrunder Treppe in der Mitte. Konzentrisch in das Quadrat eingezeichnete Kreise lassen annehmen, dass hier der Meister eine Kuppel über dem Vestibül plante, auf welche auch die flüchtige Skizze einer Wandtravee, über den Bogen ansetzend, hinweist.

VIII a. Lille, Musée Wicar. Thode 281. Im sog. Michelangelo'schen Skizzenbuch Battista da San Gallos. Kopie einer ächten Zeichnung. Abb. v. Geymüller, S. 47, Fig. 37. Wie in Nr. VII führt eine dreigetheilte halbrunde konvexe Treppe zu einem ovalen Podest. Von diesem aus führen noch konkav angelegte Stufen durch die Thüre in den Saal. Die Zeichnung ist später als VII, denn die Wandgliederung zeigt schon die eingelassenen Doppelsäulen. Über der Treppe ist zu lesen: questo vano qua su e tanto quanto el sodo a rinchontro e di qui s'entra nella libreria. Bei der Eingangsthüre im Vestibül: „un bilicho serava", was nach v. Geymüller besagt: eine Thürangel, ein Gleichgewicht machte zu. Unten: queste el ricetto di S. Lorenzo und: di mano di michelagnolo buon.

VIII b. Siena, Bibl. comunale. Skizzenbuch des Oreste Vannocci S. VI, I. Fol. 30 v. Von Geymüller erwähnt, Kopie des gleichen Originals, wie VIII a.

II. Wandeintheilung.

Wir haben hier frühere Entwürfe, die noch nicht die gekuppelten Säulen zeigen, von späteren zu unterscheiden, und zwar sehen wir, dass zuerst eine durchgehende Säulenordnung die Einheitlichkeit der ganzen Wand herstellt, dann zwei gesonderte Stockwerke unterschieden werden.

IX. London, British Museum. Malcolm 70. Thode 354. Schon von Robinson als Entwurf für das Vestibul erkannt, von Gey-

müller nicht erwähnt. Eine breite Mitteltravee mit vier durchgehenden Säulen dominirt; sie besteht aus breitem Mittelfelde und schmäleren, von je zwei Säulen eingerahmten, vortretenden Seitentheilen, die eine hohe untere und niedrigere obere Nische enthalten. Die schmalen Seitentraveen, von Ecksäulen begränzt, zeigen eine hohe Nische. Die Ordnung erhebt sich über einem Wandunterbau, der offenbar in der Höhe des Treppenpodestes abschliesst. — Eine zweite Skizze wiederholt den Seitentheil der Mitteltravee mit den Säulen; daneben der Grundriss hierfür.

X. Florenz, Casa Buonarroti XLII, 89. Thode 135. Vorderseite des unter IV angeführten Blattes. v. Geymüller glaubte hier den — übrigens in keiner Weise beglaubigten — Entwurf zur Fassade von S. Spirito zu erkennen. Die Rückseite lässt aber keinen Zweifel darüber, dass es ein Entwurf für die Vestibülwand ist. Diese ist hier über dem hohen Unterbau durch durchgehende Säulen in drei Traveen gegliedert. Im unteren Stockwerk sehen wir Säulen, zwischen denen hohe Nischen mit kleinen viereckigen Füllungen darüber angebracht sind. Und zwar enthält die Mitteltravee zwei Nischen zwischen drei Säulen, jede Seitentravee eine zwischen zwei Säulen. Im oberen Stockwerk sind den Säulen entsprechende Pilaster angedeutet und hohe rundbogige Fenster. — Eine flüchtige Skizze daneben bringt die Mitteltravee mit verändertem Obergeschoss: statt der zwei Fenster ist hier eine breite oblonge Füllung gegeben — offenbar wollte der Künstler hierdurch die unglückliche Theilung der Mitteltravee gut machen, indem er die Einheit wenigstens oben betonte. — Auch Frey (72) erkennt hier den Ricetto.

An diese Gliederung knüpft Michelangelo nun in der folgenden Zeichnung an, giebt aber die durchgehenden Säulen auf.

XI. Haarlem, Museum Teyler. v. Marcuard Taf. XII. Ich erwähnte die Grundrisse auf diesem Blatte schon oben (Nr. V—VII). v. Marcuard meinte Studien zu der Sagrestia nuova hier zu finden. v. Geymüller stellte fest, dass sie für den Ricetto dienten. Obere Skizze: die Eintheilung der Wand durch Säulen, wie in X. Auch hier die unglückliche Zweitheilung der Mitteltravee. Die Nischen (ohne Felder darüber) hier aber reich gerahmt. Das Eckfenster mit weit herabgehenden Ohren und einem durchbrochenen Spitzgiebel, über dem ein kranzartiger Aufsatz. Die Nischen der Mitteltravee rundbogig in viereckigem Rahmen mit geradem Gesims; zwischen Bogen und Gesims oblonge Füllung. — Eine zweite Skizze, welche die gerade Doppeltreppe zeigt (vgl. oben Nr. IV), wiederholt

die Wandeintheilung, ohne die Füllungen anzugeben. — Ein Entwurf auf der anderen Hälfte des Blattes zeigt eine Seitentravee mit niedrigem zweiten Stockwerk, von welchem Bogen ausgehen.

Der nun folgende Schritt in der Entwicklung führt zur gleichmässigen Dreitheilung der Wand und Anordnung gekuppelter Säulen zwischen Mauerpfeilern.

XII. Florenz, Casa Buonarroti XXVIII, 48. Thode 97. Abb. v. Geymüller Bl. 4, 5. Auch hier die hintere Wand gegenüber dem Eingange. Über dem Unterbau, in dem rechts schon die Thüre angegeben ist, sehen wir drei breite Mauerpfeiler vortreten, welche von Säulen mit Gebälk gerahmt sind und mit Tabernakeln: das in der Mitte mit spitzem, die anderen mit Segmentgiebel, geschmückt sind. Zwischen den Pfeilern sind gekuppelte Säulen von gleicher Höhe wie jene in die Wand eingelassen. Über der Ordnung ist eine Art Attika mit viereckigen Füllungen oberhalb der Mauerpfeiler, runden oberhalb der gekuppelten Säulen. Drei Skizzen daneben geben die Säulenanlage im Grundriss, eine andere den Giebel des Mitteltabernakels. Die Häufung der Säulen neben einander bringt eine sehr unerfreuliche Wirkung hervor.

XIII. Ebendaselbst LVI, 42. Thode 173. Abb. v. Geymüller Bl. 4, 6. Hier tritt gleichsam eine Vertauschung der Stellen zwischen den Tabernakeln und den gekuppelten Säulen ein. Letztere, wie in XII in enger Stellung, werden zwischen die Säulen der Wandpfeiler eingesenkt und die Tabernakel an den zwischen den Pfeilern befindlichen zurückliegenden Wandflächen angebracht. Die Tabernakel erheben sich auf Postamenten und sind über seitlich angesetzten Konsolen mit einem Segmentgiebel abgeschlossen. Statt der Attika befindet sich hier ein Obergeschoss mit Pilastern und spitzgiebligen Tabernakeln.

Auch diese Lösung befriedigt nicht. Es tritt die Vereinfachung ein, indem die Säulen der Wandpfeiler weggelassen und nur die gekuppelten Säulen zwischen den schmäler gebildeten Pfeilern gelassen werden.

XIV. Ebendaselbst XXXIV, 39. Thode 106. Ein solcher schmaler Wandpfeiler, neben dem die gekuppelten Säulen rechts angegeben sind. Am Pfeiler über einem Postament ein Tabernakel mit Volutenstützen unter auskragendem, ohrenförmig gebildetem Gesims, über dem ein eigenthümlicher Aufsatz. (Eine Variante des Tabernakels auf der Rückseite des Blattes.)

XV. London, Brit. Museum. Malcolm 71. Thode 355. Als Studie für das Vestibül bereits von Robinson erkannt, von Geymüller nicht beachtet. Auch hier der schmale Wandpfeiler mit Taber-

nakel (Segmentgiebel) neben dem Säulenpaar. Mit besonderer Sorgfalt der Unterbau behandelt: unter dem Mauerpfeiler sauber gerahmter und profilirter Sockel, unter den Säulen die grossen Konsolen, deren eine daneben in Seitenansicht gegeben ist. — Wir stehen hier dicht vor dem definitiven, ausgeführten Entwurfe, in dem nur der Wandpfeiler eine grössere Breite und dessen Sockel eine einfachere Form erhalten wird, wie sie übrigens auf unserem Blatte in einem Profil schon angedeutet ist.

Im definitiven Entwurfe wird über dem Tabernakel noch ein quadratisches Blindfenster angebracht, dessen Rahmen mit den senkrechten Ohren (zwischen denen Guirlanden hängen) aus den Aufsätzen in Nr. XIV hervorgegangen ist. Für die Entwicklung des Obergeschosses seit dem Entwurf XIII aber fehlt uns die Anschauung aus Zeichnungen. Die Idee der Fenster in XIII geht einen Kompromiss mit jener der Rundfenster in XII ein, indem nun diese über den Fenstern angebracht werden. An die Stelle der einfachen Pilaster treten den Säulen unten entsprechend gekuppelte. So ist das seltsame Gebilde dieser Wandgliederung geworden: es entsteht aus dem gleich Anfangs ins Auge gefassten Mauerpfeiler, dessen Entwicklungsgeschichte in der immer enger werdenden Beziehung naher Säulen bis zur seltsamen Nebeneinanderordnung der zwei Säulen in der Wand geführt hat. Die untergeordneten, gleichsam überflüssigen Säulen haben die Hauptsäulen überwunden und schliesslich ganz verdrängt.

III. Tabernakel und Fenster.

Eine Anzahl von Entwürfen, die, zum Theil sorgfältig ausgeführt, der definitiven Gestaltung vorangehen, ist erhalten. Bestimmtere Bildungen treten uns in den Gesamtentwürfen schon in XI entgegen. In XII ist das allgemeine Schema für die grossen Tabernakel: in der Mitte Spitzgiebel, auf den Seiten Segmentgiebel schon bestimmt. Ja hier erscheint an dem einen Tabernakel schon die Hermenform als Träger des Gesimses. In diese Zeit möchte ich versetzen

XVI. Florenz, Casa Buonarroti XLIV, 96. Thode 151. Phot. Alin. 1033. v. Geymüller Bl. 4, Fig. 3. Ein den Tabernakeln der Medicikapelle verwandtes Gebilde. Einfacher viereckiger Rahmen. Segmentgiebel über Volutenkonsolen, oblonger Aufsatz über dem Gesims im Giebel. — Auf der Rückseite vier ähnliche Entwürfe in Röthel. Verschiedenartige Bildung des Segmentgiebels, einmal der Rahmen mit Ohren über den

Voluten. Diese letztere Form erinnert schon an die Form in XIV.

XVII. Florenz, Casa Buonarroti XXXIV, 39. Thode 106. Rückseite von XIV. Der Rahmen mit seitlich angesetzten Voluten, das Gesims mit Ohren, die nach der Seite und nach oben auskragen.

XVIII. Ebendaselbst XXXIII, 37. Thode 104. Tabernakel von fast genau der gleichen Form wie XVII. Daneben Skizze des oberen Theiles eines Tabernakels, dessen Giebel, wie es scheint, oben durchbrochen gedacht ist.

XIX. Ebendaselbst XLIV, 97. Thode 152. Phot. Alin. 1035. v. Geymüller Bl. 2, 3. Einfach gebildetes Fenster mit Spitzgiebel, darüber oblonge Füllung. v. Geymüller meint, eine Studie für die Fenster des inneren Raumes der Libreria. Da die Form doch verschieden, glaube ich eher: ein Entwurf für das Mitteltabernakel im Vestibül, so wie es im Entwurf XII erscheint.

Ich reihe einen verwandten Entwurf an, ohne ihn doch mit voller Sicherheit auf die Tabernakel des Vestibüles beziehen zu können.

XX. Florenz, Casa Buonarroti XXXVI, 65. Thode 116. Phot. Alin. 1036. Fenster mit Segmentgiebel, in dem ein Kranz aufgehangen ist. Darüber schmale rechteckige Wandfüllung. Die Verwandtschaft mit verschieden früher erwähnten Studien veranlasst, auch hier an die Libreria zu denken.

Für die ausgeführten Tabernakel, die oberen Fenster und die Wandfüllungen vermag ich keine Studien nachzuweisen. Nur eine einzige kleine Skizze ist zu bemerken.

XXI. Ebendaselbst XLII, 92. Thode 138. Neben Studien zur Treppe findet sich hier eine kleine Wandfüllung skizzirt, die für den Mauerpfeilersockel in XV bestimmt war.

IV. Die Thüren.

Für die Hauptthüre, welche von dem Vestibül in den Saal führt und auf der Tafel die Inschrift trägt: Deo praesidibusque familiae divis Clemens VII Medices Pont. Max. libris opt. studio majorum et suo undique conquisitis bibliothecam ad ornamentum patriae ac civium suorum utilitatem D. D., wies v. Geymüller eine ausgeführte Studie in der Casa Buonarroti nach:

XXII. Florenz, Casa Buonarroti XLIV, 98. Thode 153. Phot. Alin. 1030. v. Geymüller Bl. 4, 2. Diese Zeichnung, welche bis auf unwesentliche Unterschiede dieselbe Form wie die Hauptthüre zeigt, war, dem unteren Theile des Rahmens nach

zu schliessen, ursprünglich wohl für ein Tabernakel geplant, wurde aber für die Thüre verwerthet. Es ist vermuthlich die im April 1526 dem Papste eingesandte Zeichnung. — Man hat, ganz mit Unrecht, daran gezweifelt, dass die Thüre von Michelangelo selbst entworfen sei.

In einer anderen Zeichnung derselben Sammlung erkennt v. Geymüller den ausgeführten Entwurf für die Eingangsthür in das Vestibül, der aber nicht ausgeführt ward. (Die jetzige Thür ist von M. P. Baldi.)

XXIII. Ebendaselbst XLIV, 95. Thode 150. Phot. Alin. 1029. v. Geymüller Bl. 4, 1. Der Rahmen mit den Lisenen und dem seitwärts ein Stück heruntergezogenen Gesims, sowie der Segmentgiebel darüber (über Fries) erscheinen der Ordnung der Aussenfenster am Vestibül so nahe verwandt, dass v. Geymüllers Behauptung gerechtfertigt erscheint.

V. Die Säulen und Pilaster.

XXIV. Florenz, Casa Buonarroti XLII, 92. Thode 138. Säulenbasis neben Skizzen für die Treppe. Wohl für das Vestibül gedacht, aber nicht in dieser Form ausgeführt.

XXV. Ebendaselbst XXIV, 7. Thode 95. Alin. XXIV, 7. Feder. Das Kapitäl für die Pilaster des oberen Stockes, das übrigens ebenso an den Pilastern des Saales wiederkehrt. Ein anderes ähnliches Kapitäl. Die Säulenbasis ähnlich, aber nicht ganz gleich, wie die ausgeführten Basen.

XXVI. Ebendaselbst XLI, 78. Thode 133. Durchschnitt des Säulenkapitäles.

XXVII. Ebendaselbst XLI, 77. Thode 132. Derselbe in ein Quadrat eingezeichnet. Rückseite das gleiche.

Zwei Skizzen im Vatikanischen Kodex der Gedichte Michelangelos (Fol. 89 u. 90. Thode 515), die zwei grosse Säulen mit Maassangaben darstellen, 1555 entstanden, werden von Frey auf das Vestibül bezogen, über dessen Treppe Michelangelo ja 1555 an Ammanati schreibt (Dicht. S. 493). Dies ist zweifelhaft.

VI. Gesimse.

Ich finde nur ein einziges Blatt mit Studien, die mit Bestimmtheit auf das Vestibül zu beziehen sind:

XXVIII. Florenz, Casa Buonarroti XXXIX, 62. Thode 127. a) Zwei Profile des Gesimses über den Pilastern des oberen Stockwerkes. Das eine ist genau so ausgeführt. b) Drei Entwürfe im Profil des Gesimses über den Säulen des unteren Stockwerkes, davon der eine genau so ausgeführt ist.

XXIX. Auf dem unter Nr. XXV erwähnten Blatte ein Gesimsprofil, das offenbar für das Vestibül bestimmt war, das ich aber nicht nachzuweisen vermag.

VII. Die Treppe.

Dass diese, wie wir sie heute sehen, nicht der ursprünglichen Idee des Meisters entspricht, darüber kann kein Zweifel obwalten. Die schärfste Verurtheilung hat sie durch v. Geymüller erfahren, der „den gänzlichen Mangel an Zusammengehörigkeit und architektonischer Verbindung zwischen der Treppe und ihrem Gehäuse" darlegt. Die „ganz niedrige, fast beweglich erscheinende Treppe sei wie herbeigeholt und so gut als möglich vor die höher liegende Saalthür geschoben". „Fast lächerlich wirkt auf dem breiten Untertheile mit seinen drei an einander gereihten Läufen der einzige, schmale Oberlauf, der etwa wie eine Zugbrücke vor der Thür liegt." „Der Gedanke (1555), dass der Mittellauf für den Fürsten bestimmt sei, ist vernichtet." „Jetzt ist dies grosse Treppenhaus nur für diese winzig kleine Treppe da. Nicht nur wirkt sie kurios, fast wie ein Zwerg, sondern ihr gegenüber stehen die Wände öde und leer und wie über ihre eigene Form verlegen da" (S. 27).

Derselbe ausgezeichnete Beurtheiler unterscheidet drei verschiedene Anordnungen, die Michelangelo selbst gegeben habe.

A. Die ursprüngliche, für welche Michelangelo vor seiner Übersiedlung nach Rom viele Theile hatte herstellen lassen. Sie wird uns einigermaassen bekannt durch die Zeichnung des Battista da San Gallo in Lille (s. unsere Nr. VIII) und zwei Zeichnungen des Antonio da San Gallo d. J. in den Uffizien.

B. Die Anordnung, die im Briefe vom 28. September 1555 (v. Geymüller giebt noch das fälschliche Datum 1558) an Vasari gegeben ist und dem ersten Prospekt noch am nächsten komme.

C. Die 1559 Ammanati mitgetheilte Anordnung, welcher die jetzige entspreche.

Wir unterziehen die Frage einer erneuten Prüfung, da v. Geymüller einige wichtige Entwürfe nicht gekannt hat.

A. Ursprüngliches Projekt.

Bereits erwähnt wurden die frühesten Entwürfe. 1. Doppeltreppe, die an den zwei Wandseiten gerade zu dem Podest emporführt, der die volle Breite der zum Saale führenden Wand einnimmt (Nr. IV und XI). — 2. Schmale gerade Mitteltreppe, die direkt zur Thüre zu führen scheint (Nr. V). — 3. Halbrunde Treppe mit ovalem Podest vor der Thüre (Nr. VII und VIII). Dies sind die ersten Versuche, an deren Stelle nun der Plan einer von Flügelläufen begleiteten Mitteltreppe tritt, also

eine Verschmelzung der Idee einer geraden Doppeltreppe mit jener der einfachen halbrunden Mitteltreppe. Ein Blatt mit verschiedenen interessanten Skizzen, das von Gotti und Frey erwähnt wird, v. Geymüller aber entgangen ist, zeigt die Entwicklung des Gedankens.

XXX. Florenz, Casa Buonarroti XLII, 92. Thode 138. Röthel. a) Zwei sechsstufige Treppen führen, schräg angeordnet, zu einem Podest vor der Thüre. Die Idee der Doppeltreppe taucht hier also in neuer Form auf. — b) Grundriss. Eine sechsstufige halbrunde Mitteltreppe, deren Stufen seitlich in gerade, nach oben sich verbreiternde Stufen übergehen. Also eine nach oben sich erweiternde Treppe. — c) Grundriss. Dieselbe Anlage, nur, wie es scheint, auf die ganze Breite des Raumes ausgedehnt und mit breitem Podest vor der Thüre. — d) Dreifache Treppe mit geraden Stufen, nach oben sich verbreiternd; der Übergang von den niedrigen Seitentreppen zur höheren Mitteltreppe vermittelt durch eingefügte würfelförmige Stufen, die als Zwischenstufen zwischen den Stufen der Seitentreppe und jenen der Haupttreppe dienen.

XXXI. Ebendaselbst V, 19. Thode 75. Auf einem Blatte mit Entwürfen für die Medicigräber: Skizze einer Doppeltreppe, ähnlich wie XXXa.

XXXII. Florenz, Uffizien 816 A. Thode 244. Abb. v. Geymüller S. 49, Fig. 38. Studien des Antonio da San Gallo d. J. nach Entwürfen Michelangelos. Vier Skizzen. Unter der grössten (a) steht: Schala della libreria che a ordinata michelagniolo quale chi sale ne mezi sale uno tertio alla volta e chi sale nelli angoli sale $^1/_6$ e tutti li schaloni sono simili alti uno tertio di bracio acieto lo primo di mezo quale $^1/_6$ di braci. — a) Anlage mit rundem Mitteltheil und geraden Seiten ähnlich wie XXXb; nur gehen die Mittelstufen nicht in gleicher Höhe in die Seitenstufen über, sondern die runden Mittelstufen greifen in die geraden Seitenstufen und verlaufen an deren vertikaler Fläche: die Mittelstufen ($^1/_3$ braccio hoch) sind also $^1/_6$ braccio höher, als die Seitenstufen. Der Ausgleich der Höhe wird dadurch erreicht, dass die unterste Mittelstufe (und, wie v. Geymüller richtig hinzufügte, die oberste Seitenstufe) nur $^1/_6$ braccio hoch ist. Steigt man in den Ecken zwischen Mitteltreppe und Seitentreppe hinauf, so hat man, von Seitenstufe zu Mittelstufe und von Mittelstufe zu Seitenstufe u. s. f. steigend, immer nur Stufen von $^1/_6$ Elle Höhe zu steigen. Wir sehen hier also, anknüpfend an XXXd eine raffinirtere Anlage des Überganges von der Seitentreppe zur Mitteltreppe gestaltet. —

Nun scheint aber noch etwas Weiteres, was v. Geymüller nicht berücksichtigte, geplant: nämlich die Anlage zweier schräger Flügel mit konkaven Stufen links und rechts, in welche, nach der Podestwand sich ziehend, die geraden Stufen verlaufen. Hierdurch gewinnen die Seitentheile neben der runden Mitteltreppe im Grundriss thatsächlich eine vollständige Ähnlichkeit mit ausgebreiteten Vogelflügeln, und man hätte einen geraden Mittelaufstieg und zwei schräge Seitenaufstiege gehabt, zwischen ihnen einen Eckaufstieg auf halben Stufen, also ein sehr eigenthümliches, ausgeklügeltes Schema! — b) Grundriss dieser Anlage, aber ohne die konkaven Flügel. Der Podest, der offenbar die volle Breite der Wand einnahm, ist verzeichnet, wie auch die Thüre in die Sala. — c) Nochmals der gleiche Grundriss, aber schärfer gezeichnet. — d) Theil der obersten Stufenanlage. — e) Die dem Prinzip nach gleiche Anlage: aber der Mittellauf nicht rund, sondern viereckig, daher auch der vorspringende Theil des Podestes nicht halbrund, sondern rechteckig.

XXXIII. Florenz, Uffizien 1464. Thode 244a. Gleichfalls von Antonio da San Gallo d. J., nach v. Geymüllers Angabe: perspektivischer Aufbau der eben beschriebenen Anlage (Nr. XXXII), bez. als schala Tonda und daneben Skizze der rechtwinkligen Anlage: scala a faccie. Die unterste Stufe von halber Höhe ist hier nicht in der Mitte, sondern im Seitentheil angeordnet.

XXXIV. Florenz, Casa Buonarroti XXXV, 53. Thode 108. Abb. v. Geymüller Bl. 4, Fig. 4. Neben Zeichnungen von Gesimsprofilen für Thüren eine Zeichnung des Profils der Stufen: e modani degli scaglioni dati a cecchone.

Hier bleibt nun Manches räthselhaft. Zunächst einmal was die Höhe der Treppe anbetrifft. In den Studien auf XXX und auf XXXII ist die Treppe auf sechs oder fünf Stufen Höhe angegeben, und zwar, wie es scheint, als ein Abgeschlossenes (XXXc sagt, als flüchtig andeutend, hierüber Nichts, und XXXd mit vier Stufen deutet die Fortsetzung nach oben an). Wenn nun die Stufe $^1/_3$ Elle hoch ist, so käme die ganze Treppe auf zwei Ellen Höhe. Die zu erreichende Höhe beträgt in der That aber 2,725 m (nach v. Geymüller), und die ausgeführte Treppe besteht aus 15 Stufen. Da das Niveau des Saales der Libreria durch die darunter befindlichen Räume und ebenso das Niveau des Vestibüls von Vorneherein gegeben war, so bleiben nur zwei Annahmen möglich. Entweder: nur das Schema ist in unseren Skizzen gegeben, es sagt über die Zahl der Stufen Nichts aus. Wir können also ebensowohl etwa zwölf

Stufen annehmen. Dann würden wir ein Gebilde seltsamer Art erhalten: die ja nach unten sich verbreiternde Mitteltreppe mit den runden Stufen würde unten eine solche Breite haben, dass die Seitentheile ganz verdrängt würden. Das erscheint unglaublich. Oder aber: die sechsstufige Treppe führt nur zu einem Podest, der in halber Höhe angeordnet wäre, und von diesem Podest aus führte dann eine obere Treppe nach der Thüre empor. Hiervon ist freilich in den Skizzen gar Nichts angedeutet, ja jene, welche Podest und Thür angiebt (Nr. XXXIIb), spricht direkt gegen die Annahme. Halten wir aber an ihr fest, so könnte der Podest unmöglich die ganze Breite des Raumes einnehmen. Wie hätten wir uns dann die seitliche Begränzung der Nebentreppen zu denken? Offenbar etwa wie in XXXd, oder sagen wir, um es anschaulicher zu machen, etwa wie die heutige Treppe, mit welcher das ganze Gebilde sehr verwandt erscheinen würde, nur dass Mitteltheil und Seitentreppen nicht durch eine Balustrade geschieden gewesen wären, sondern in einander übergegriffen hätten, und der Mitteltreppe eine vollere Abrundung und eine grössere Breitenausdehnung gegeben wäre.

Es bleibt bei unbestimmten Vermuthungen: die Skizzen geben uns keine gewisse Auskunft über den ursprünglichen Entwurf. Sie weisen nur auf die allgemeine Idee: dreigetheilte Treppe mit rundem Mitteltheil hin. Hören wir nun den Meister selbst.

B. Michelangelos Aussage im Jahre 1555.

Das Erste ist ganz deutlich: der Vergleich mit den ovalen, auf einander gelegten Schachteln, die nach oben immer schmäler werden, so dass die Breite der letzten der Breite der Thüre entspricht, lässt uns sogleich die Anlage erkennen, die wir in unseren Skizzen fanden. Und zwar wird ausdrücklich gesagt: dass die Treppe in dieser Weise vom Fussboden des Vestibüls bis zur Thüre emporsteigt. Auch das Folgende weist auf die Skizzen hin: „diese ovale Treppe habe zwei Flügel, den einen auf der einen, den andern auf der andern Seite, und zwar sollen sich die Stufen in gleicher Weise folgen, nur gerade, nicht oval.“ Nun aber folgt das Dunkle: questi pe' servi e 'l mezzo pel signore, dal mezzo in su di detta scala; le rivolte di dette alie ritornino al muro; dal mezzo in giù in sino sul pavimento, si dicostino con tutta la scala dal muro circa tre palmi, in modo che l'imbasamento del Ricetto non sia occupato in luogo nessuno et resti libera ogni faccia. Auf was bezieht sich das: „dal mezzo in su di detta scala, und was bedeutet der Satz: le rivolte u. s. w.? Die Antwort auf die erste Frage erhalten wir durch einen Entwurf zu diesem Briefe, den Frey publizirt hat (Jahrb. d. K. p.

Kunsts. IV, S. 41): la di mezzo aovata intendo per el signior le parte da canto pe servi andando a veder la liberria le rivolte di decte alia dalmezzo in su insino al riposo di decta scala sappichano col muro dal mezzo in giu insino in sul pavimento decta scala si discosta dal muro circa quattro palmi in modo che l'inbasamento del ricecto non e offeso in luogo nessuno e atorno actorno resta libero.

Das: dal mezzo in su gehört also zu dem Satz: le rivolte. Die rivolte der Flügeltreppen kehren von der Mitte der Treppe an zur Mauer zurück, heisst es das eine Mal, das andere Mal: sie schliessen sich bis hinauf zum riposo (d. h. bis zu einem oberen Podest?) an die Mauer an.

Was sich zunächst als unzweifelhaft ergiebt, ist dies, dass in halber Höhe ein Podest sich befand. Bis zu diesem steigen die ovale Mitteltreppe und die geraden Seitentreppen mit und neben einander an, und zwar bleibt zwischen den Seitentreppen und den Wänden etwa eine Elle Raum frei. Vom Podest steigt die Mitteltreppe gerade weiter zur Thüre auf dem oberen Podest. Was wird nun aber aus den Seitentreppen? Frey nimmt an, sie begleiteten auch fernerhin die Mitteltreppe und führten gleichfalls zur Thüre (Mauer): rivolte bedeute die schrägere Richtung, die sie auf die Thüre zu nähmen. Wir müssten dann annehmen, dass sie in einer Spitze an der Thüre ausliefen. v. Geymüller sagt: „die Seitenläufe wenden sich vom mittleren Podest rechtwinklig nach aussen, steigen längs der durchgehenden oberen Podestmauer hinauf und münden je auf ein quadratisches Podest, welches an den beiden Enden des Tribünenpodestes vorspringt.“ Das „ritornano al muro“, wie das „s'appiccano col muro“, wie auch der Ausdruck: „riposo“, den man fast genöthigt ist, als „oberen Podest“ zu deuten, scheinen sehr für diese Meinung zu sprechen. Und doch kann man sich grosser Bedenken nicht erwehren. Ein oberer Podest und noch dazu mit vorspringenden quadratischen Podesten, würde doch den imbasamento, d. h. die Dekoration der unteren Theile an der Treppenwand und an den angränzenden zwei Seitenwänden bis hin zu dem ersten Paar der gekuppelten Säulen verdeckt haben — und Michelangelo legt ja ausdrückliches Gewicht darauf, dass der imbasamento nirgends verdeckt, sondern jede Wandseite voll sichtbar sei! Diesem Einwand könnte freilich mit der Bemerkung erwidert werden, dass ein „ritornare al muro“ oder „appiccare al muro“ ja nicht denkbar sei ohne das Verdecken eines Theiles des Imbasamento. Aber auch räumlich erscheint mir die Anlage unmöglich: ein solcher vorspringender Podest mit einer zu ihm aufsteigenden Treppe hat gar keinen Platz, es sei denn, dass er, wie die Treppe, in kümmerlichen Verhältnissen gebildet werde, die

eine ästhetische Wirkung, wie sie der hochverdiente Kenner der Renaissancearchitektur anzunehmen geneigt ist, schwerlich hervorbringen würde.

Also hätte doch Frey Recht: jene rivolta der Flügeltreppen bezeichnet ihr sich Wenden schräg nach der Thüre zu, deren Schwelle mit dem Riposo gemeint wäre? Einer der von mir besprochenen Entwürfe (Nr. XXXIIa) scheint mir hierfür zu sprechen, ja könnte uns von diesem Gesichtspunkt aus verständlich werden. Wir fanden in ihm schräg von der Seite nach der Mitte zu aufsteigende konkave Stufen angedeutet. Von diesen konnte man in der That sagen: sie kehren in einer Wendung zur Mauer zurück oder heften sich an die Mauer: und das künstliche Schema der ineinandergreifenden Stufen des Mitteltheiles und der Seitentheile erklärte sich auch, denn eine trennende Balustrade wäre natürlich an dieser oberen Treppe nicht, wie an der unteren, denkbar. Die Konsolen unter den Säulenpaaren neben der Thüre freilich wären verdeckt worden. — Wollen wir aber jene absonderliche Anlage der konkaven seitlichen Stufen nur als einen Versuch der Lösung, nicht als die Lösung selbst betrachten, so können wir uns die Seitentreppen vom Podest an, in dreieckigem Grundriss, spitz zu dem Thürpfosten verlaufend, denken. Auch für diese Form wären die Ausdrücke ritornare und appiccarsi al muro denkbar. Und für diese Annahme entscheide ich mich, die Hypothese Freys zur meinigen machend, da sie mit der Aussage Michelangelos im Jahre 1559 im Einklange steht.

Dass Baldinuccis Meinung, die Flügelthüren seien von der Wand der Eingangsthür in den ricetto ausgegangen (VII, 506), unhaltbar ist, wird durch alles Vorhergehende erwiesen.

XXXV. Zwei kleine Federskizzen der Treppe, von vorn und von der Seite, erwähnt Frey als auf dem Briefentwurf des Kodex der Vaticana Nr. 3211, LXXXVII, 6 (Thode 515 b.) befindlich.

C. Michelangelos Aussage 1559.

Im Brief an Ammanati heisst es bezüglich des übersandten kleinen Modelles: e per esser cosa piccola non ho potuto fare se non l'invenzione, ricordandami che quello che già ordinai, era isolato e non s'appoggiava se non alla porta della Libreria. Sommi ingegnato tenere il medesimo modo, e le scale che mettono in mezzo la principale, non vorrei che'avessin nella stremità balaustri, come la principale, ma fra ogni due gradi un sedere, come è accennato dagli adornamenti.

Hier ist die Angabe so deutlich — die Treppe ist ganz isolirt und berührt die Wand nur unter der Thüre —, dass v. Geymüller

bei seiner Interpretation der Angaben von 1555 nichts Anderes übrig blieb, als die Annahme: Michelangelo habe nunmehr eine andere und viel weniger befriedigende Anordnung angegeben, als früher. Diese Annahme erscheint aber ausgeschlossen, da der Meister sagt: er erinnere sich, die Treppe isolirt geplant zu haben. Man vernimmt hier deutlich die Antwort auf eine Frage Ammanatis. Und diese Frage ist dieselbe, welche wir uns beim Lesen des Briefes von 1555 stellen mussten. Wie uns, so war es auch Vasari und Ammanati unklar geblieben, wie sich Michelangelo die oberen Seitentreppen denke. Auch sie waren offenbar, wie v. Geymüller, auf die Idee einer seitlichen Wendung nach aussen gekommen. Nun werden sie eines Anderen belehrt, und zwar in einem Sinne, der Freys Annahme als die richtige erkennen lässt.

Es frägt sich nun, ob Michelangelo in seinem Modell noch die oberen Seitentreppen beibehalten oder selber sie aufgegeben hat. In letzterem Falle entspräche die gesamte jetzige Treppenanlage seiner definitiven Idee, im anderen hätte Ammanati aus eigener Machtbefugniss sich für die einfache obere Treppe entschieden. Hierüber ist Bestimmtes nicht zu sagen, doch möchte ich glauben, Ammanati habe auch hierin sich an des Meisters Weisung gehalten. Denn wir sehen, dass er ihm sonst: nämlich in der Anordnung von Balustraden an der Mitteltreppe und von derjenigen eines „sedere fra ogni due gradi“ (rechteckige Sockel) an den Seitentreppen gefolgt ist. In wie weit auch in Form und Profilirung der Stufen, in den Voluten, die den Podest abgränzen, bleibt dahingestellt, da wir nicht genau wissen, was ihm an Mustern hierfür in den Resten aus der Periode der frühen Arbeit an der Treppe vorlag. Vermuthlich musste er in den Details selbständig vorgehen, denn Michelangelo schreibt ihm: base, cimase a quei zoccoli ed altre cornicie non bisogna che io ve ne parli perchè siete valente. Sicher ist, dass das Profil der jetzigen Stufen ein anderes ist, als das in XXXIV vom Meister selbst entworfene.

Von dem Briefe von 1559 aus also fällt Licht zurück auf die früheren Ideen des Meisters, und es geht aus allen unseren Darlegungen hervor, dass die heutige Treppe im Wesentlichen den ursprünglichen Entwurf ausgeführt zeigt, nur dass die Seitenläufe der oberen Treppe — vielleicht auf Michelangelos eigene spätere Entscheidung — weggelassen worden sind. Dass dies dem ästhetischen Eindruck zu Gute gekommen ist, möchte ich glauben. Im Übrigen wird man sich mit der Thatsache abfinden müssen, dass dieses seltsame Treppengebilde eine Schöpfung Michelangelos ist.

D. Der Bibliotheksaal.

Die Eingangsthüre in der Sala.

XXXVI. London, British Museum 1859—6—25—550. Thode 292. Vier mit der Feder ausgeführte Entwürfe: Thüren und Fenster, die schon Fagan als solche für die Libreria bezeichnete. Der erst zu erwähnende könnte für die Thür in der Sala bestimmt gewesen sein: a) Tabernakelartig mit Segmentgiebel, über dem ein Spitzgiebel hinzugefügt ist, auf seitlich den Rahmen flankirenden Säulen. Der Rahmen oben in senkrechten Ohren endigend, zwischen denen eine oblonge Füllung angebracht ist. Vor dem Giebel und ihn überragend grosses Papstwappen. Die Gesamtanlage zeigt nahe Verwandtschaft mit der Thüre. Das Weglassen des Wappens erklärt sich aus dem Wunsche des Papstes. — b) Fenster mit Spitzgiebel, an dem das Mediciwappen angebracht. Wohl auch Entwurf für die Sala. — c) Kleinere Skizzen eines Fensters mit Segmentgiebel. — Dito mit geradem Gesims. — Die Rahmung von a) erinnert sehr an die Tabernakel der Medicikapelle; doch kann der Entwurf des Wappens wegen kaum auf diese bezogen werden. Man könnte wohl eher vermuthen, dass er für das Mittelfenster oben an der Fassade von S. Lorenzo bestimmt gewesen. Hiergegen aber spricht die durchweg einfache Rahmung, die diesem Fenster in den Skizzen für die Fassade gegeben ist. Auch weist die komplizirte, reiche Bildung auf die spätere Zeit.

XXXVII. Florenz, Casa Buonarroti XXXV, 53. Thode 108. Abb. v. Geymüller Bl. 4, Fig. 4 (vgl. Details der Thüre, Bl. 8). Frey 49. 50. Profile. a) de modani la copia della cornice delle porte della liberria, date a ccechone. Die Zeichnung stimmt mit dem ausgeführten Gesims überein. — b) el modano dato a ccechone degli stiti delle decte porte della liberria. Ist das Profil des Thürrahmens. — c) e modani degli scaglioni dati accechone. — d) Rückseite: modano delle decte porte del frontone tondo dirieto. — e) frontispizio el modano del frontone delle decte porte cioe del dinanzi.

Die Decke.

XXXVIII. Florenz, Casa Buonarroti XXI, 126. Thode 86. Skizze für ein Mittelfeld und die zwei angränzenden Seitenfelder. Die Gesamteintheilung entsprechend der ausgeführten; auch sind die Widderköpfe mit den Lorbeerkränzen angegeben. In den Ecken des Mittelfeldes aber sind statt der Dreiecke mit den Delphinen noch kleine Rechtecke entworfen.

Für die einzelnen Ornamente habe ich keine Studien gefunden; eine viereckige Füllung mit Akanthusornament auf Blatt XXIV, 6 (Thode 94) der Casa Buonarroti lässt zuerst an die Decke oder an die Bänke denken, erweist sich aber bei näherer Betrachtung als stilistisch ganz verschieden von deren Ornamenten.

Die Bücherbänke.

XXXIX. Ebendaselbst XLII, 94. Thode 140. Flüchtige Skizze für die Bank, auf der eine sitzende Figur angedeutet, und den Bücherständer davor. Die Form noch etwas anders: keine Voluten als Stützen; der Träger am Bücherständer vielmehr ausgeschweift.

V

Die Fenster am Palazzo Riccardi

Vasari berichtet: „und damals machte er für den Palazzo Medici ein Modell der finestre inginocchiate in jenen Zimmern an der Ecke, wo Giovanni da Udine einen Raum mit Stuck und Malereien verzierte, und liess nach seiner Anweisung vom Goldschmied Piloto jene Fensterläden aus durchbrochenem Kupfer machen, die ein bewundernswerthes Ding sind" (VII, 191). Im Leben des Giovanni da Udine sagt er: „jene Loggia an der Ecke des Palastes war nach einer Zeichnung Michelangelos geschlossen und zu einem Zimmer mit zwei finestre inginocchiate, welche die ersten dieser Art, mit Eisen vergittert, aussen an einem Palaste waren, gemacht" (VI, 557). Dies geschah nach Vasaris ungefährer Zeitangabe zur Zeit der Beschäftigung mit der Fassade von S. Lorenzo, also etwa 1517, womit eine Angabe über Giovannis Arbeit: „noch zur Zeit Leos X." (VIII, 249) stimmt. Vasari war darüber wohl unterrichtet, denn er vollendete als Jüngling 1535 Giovannis Malereien (VII, 656. VIII, 249).

Den Ausdruck: inginocchiata hat v. Geymüller in Rom auf Fenster des Erdgeschosses angewendet gesehen, „deren Brüstungen seitwärts in ganzer Höhe von Konsolen begleitet sind, um die Fenstergewände oder deren begleitende Halbsäulen zu tragen" (S. 32, A. 2).

Eine Studie zu diesen Fenstern fand ich nicht. Die von Gotti in den Uffizien angeführte Zeichnung, auf der ein Fenster und Profile mit Maassangaben sich befinden, ist nicht von dem Meister. Auf die Verwandtschaft mit der Originalzeichnung eines Altartabernakels in der Casa Buonarroti (XLV, 101. Thode 156) möchte ich aufmerksam machen. Aufnahmen finden sich in Donato Cellesis

Sei fabbriche di Firenze. Florenz 1851. Taf. XXIV. Phot. Brogi 4893. Vgl. Luigi Biadi: Notizie sulle ant. fabbriche di Firenze. Florenz 1824. S. 231.

VI

Das Portal und der Hochaltar von S. Apollonia

Der Altar.

In Leben Francesco Granaccis (V, 344) sagt Vasari, der schon in seiner I. Auflage (S. 987, Frey S. 174) die Architekturzeichnungen für Apollonia erwähnt hatte: „da Michelangelo, der eine Nichte als Nonne in S. Apollonia hatte, Dieser zulieb das Ornament und die Zeichnung der Tafel und des Hochaltars gemacht, malte Granacci dort einige Darstellungen in kleinen Figuren in Öl und einige grosse, welche die Nonnen und auch die Maler sehr befriedigten."

Hochaltar und Altartafel sind nicht erhalten. Granaccis Bilder sind theils in der Akademie: Szenen aus dem Leben der hl. Apollonia und Engel mit Lilien, theils in München: Tafel mit Heiligen.

Die Guiden geben uns wenig Aufschluss. Cinelli in Bocchis: Le bellezze della città di Firenze 1678, S. 516: la tavola posta all'altare maggiore di questa chiesa è di mano di Francesco Granacci quale è tenuta in gran pregio da gl'intendenti, però che il disegno è di Michelagnolo, come anche la porta di essa chiesa. — Richa: Chiese VIII, S. 312, sagt über den Altar: la Tribuna, sotto della quale in eminenza risiede l'Altare ricco di un Ciborio vaghissimo, con alcune Storiette nella predellina dipinte da Francesco Granacci, il quale come amico del Buonarroti e poi divenuto parente, sino della fanciullezza per compiacerlo, dipinse quivi due Tavole, una delle quali bruciò, e l'altra che era all'altar maggiore, fu transferito in Monastero.

War das Ciborio vaghissimo von Michelangelo? An Vasaris Aussagen zu zweifeln liegt kein Grund vor, denn das Kloster war die Stiftung eines Buonarroti (1339), und es sieht dem auf seine Familie stolzen Meister ganz ähnlich, dass er es künstlerisch geschmückt habe. Der Entwurf zu einem Ciborium, auf den ich, ohne eine Vermuthung aussprechen zu wollen, hinweisen möchte, ist uns in einer Kreidezeichnung der Casa Buonarroti (XXXIV, 40, Thode 107) erhalten, die uns die Vorderansicht (in zwei verschiedenen Höhen) eines eleganten Baues mit einem Spitzgiebel über dem Gebälk je zwei gekuppelter, auf hohem Postament stehender Säulen zeigt und Bedenken hinsichtlich der Bestimmung als Altarbaldachin nur durch die Anlage eines Sockels, auf dem die Säulen stehen, erregt.

Das Portal.

Vasari erwähnt es nicht. Der Erste, der es Michelangelo zuschreibt, ist nach v. Geymüller (S. 33, A. 1) der französische Architekt DEV, dessen Studienalbum in der Sammlung Destailleur in Paris sich befand. Auf Fol. 16 ist die Zeichnung der Thüre gegeben, mit der Angabe: Porta di Sta. Appolonia Monasterio in Fiorenza di Michael Angello 1616 DEV. Es handelt sich also um eine alte und, wie mir scheint, aus oben angegebenem Grunde glaubhafte Tradition, die uns auch bei Cinelli begegnet. Richa (a. a. O.) sagt: l'esteriore ornamento della facciata consiste in una svelta e proporzionata Porta, alzandosi da i lati due mezze colonne Doriche, sulle quali posano fregio ed architrave, finendo con frontispizio di figura angolare. Debbo però qui riportare un lamento di moderno e dotto Scrittore e Prelato in Roma, che riporta in un suo libro stampato in Lucca, dicendo di questa Porta, come segue: „fino una bellissima porta, che egli (il Buonarroti) fece in Firenze alle monache di S. Apollonia, gli è stata stroppiata stranamente, poichè essendosi rotta la soglia è stata rifatta con una si sconcia modinatura, che scompagna da tutto il resto e fa pietà a vederla". — Aus der Zeit Richas stammt die Abbildung der Thüre in Ruggieris Scelta (1755).

Gesamtform und Details der Thüre, die heute noch erhalten ist (Via di S. Gallo), spricht durchaus für die Richtigkeit der Tradition. Die toskanischen Säulenkapitäle erinnern lebhaft an die im Vestibül der Libreria: auch hier ist in der Mitte des Abakus eine Maske (löwenartig). Am Fries über den Säulen ein von Helmschmuck bekröntes, von Strahlen umgebenes Wappen.

Richa schreibt dem Meister auch den farbig mit Arabesken verzierten Plafond zu, der von Suor Aurelia Magalotti, Schwester der Donna Gostanza Barberini, Verwandten Urbans VIII., gestiftet worden sei. Und seit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts sagen die meisten Guiden kurzweg: die ganze Kirche sei nach einer Zeichnung Michelangelos erbaut.

Zugeschrieben, ohne zureichenden Grund, wurde Michelangelo auch die Seitenthüre von S. Gesù Pellegrino (detta dei Pretoni), in der Via degli Arazzieri (Ecke der Via di San Gallo): mit einem Segmentgiebel, der auf den Gesimsen zweier Konsolen aufsitzt, in kräftigen einfachen Formen. Die Thüre, von Ruggieri abgebildet, ist vergrössert in dem Portal des benachbarten Hauses nachgebildet worden. — Könnte man hier noch an Michelangelo glauben, so bleibt es ganz unerfindlich, wie die kleine unbedeutende Fassade des Kirchleins S. Maria della Neve in der Via S. Giuliano, jetzt in ein militärisches Gefängniss eingemauert, dem

Meister zugeschrieben werden konnte (bei Ruggieri). Sie enthält ein Portal mit Spitzgiebel, darüber ein rechteckiges Fenster in Rahmen mit Ohren, links und rechts kleinere Thüren mit Segmentgiebeln.

VII

Das Modell für das äussere Gesims der Domkuppel

Vasari erzählt von ihm im Leben des Baccio d'Agnolo (V, S. 353). Dieser hatte das Gesims an der einen Seite ausgeführt: „aber Michelangelo, der bei seiner Rückkehr von Rom gewahrte, dass bei der Ausführung dieser Arbeit die vorkragenden Steine, die Filippo Brunelleschi nicht ohne Absicht hatte stehen lassen, weggeschnitten worden waren, machte solchen Lärm, dass man von der Arbeit abstand; er sagte, es komme ihm vor, als habe Baccio einen Grillenkäfig gemacht. Dieses so grosse Bauwerk verlange Etwas grösseren Stiles und von andrer Kunst und Anmuth der Zeichnung, als sie Baccios Entwurf zeige. Er wolle es zeigen, wie man es zu machen habe. Als Michelangelo nun ein Modell gemacht, wurde die Sache lange von vielen Künstlern und kundigen Bürgern vor dem Kardinal Giulio de'Medici verhandelt; und schliesslich wurde weder das eine noch das andere Modell ausgeführt."

Eine Studie zu dem Modell hat v. Geymüller in einer Zeichnung der Casa Buonarroti (XVIII, 50. Thode 78) zu finden geglaubt (S. 34). Ich lasse ihm das Wort: „die Ecken des Tambours sind durch gebrochene breite korinthisirende Pilaster mit verkröpftem Gebälk gegliedert. Darüber eine Attika, durch deren ebensoviel wie die Pilaster vortretenden Ecken die Verbindungsthür des Umganges auf dem Gesims führt. Eine Figur oder Kandelaber bekrönt den Eckpfeiler der Attika und dahinter beginnt die Kurve der Kuppel. An der Achteckseite des Tambours sind zwei konzentrische Kreislinien, vermuthlich die Rundfenster, angedeutet. Michelangelo suchte einfachere Formen, als die begonnene Arkade B. d'Agnolos zeigt."

H. v. Geymüllers Meinung leuchtet mir durchaus ein. Ich möchte bemerken, dass die Zeichnung selbst die Berücksichtigung jener vorkragenden Steine unter dem Gebälk und unter dem Umgang deutlich gewahren lässt.

Hinzufügen aber möchte ich weiter eine zweite schöne Zeichnung, in Röthel ausgeführt, in der Casa Buonarroti (XXXVI, 66, Thode 117), die sich auch sicher auf das Projekt zu beziehen scheint: es ist die eine Seite des Tambours dargestellt mit Angabe der Rundfenster und der Füllungen zu dessen Seiten. Auch hier

haben wir Pilaster an den Ecken mit gleichem Gebälk, wie in dem anderen Entwurf. Ein Umgang darüber aber ist uns nicht angedeutet. — Eine ungefähre Zeitbestimmung ist hier gegeben, denn auf der Rückseite befindet sich der Entwurf zu dem Brief, den Michelangelo im Juni 1520 an den Kardinal Bibbiena betreffend Sebastiano del Piombo schrieb.

VIII

Der Entwurf zu einem Palazzo dell'Altopascio

Ein Blatt der Casa Buonarroti (LIV, 117. Thode 166) zeigt den Grundriss eines Hauses und von des Meisters Hand geschrieben: l'alto pascio. H. v. Geymüller hat die wohl nicht anzufechtende Meinung geäussert, es sei ein Entwurf „für eine Persönlichkeit mit dieser Bezeichnung in Florenz, deren Wohnung der Palazzo dell'Altopascio auf der Piazza S. Annunziata ist".

Das Haus wird durch ein durchgehendes Vestibül in zwei Hälften geschieden, deren jede in der Mitte eine Doppeltreppe hat. Zu beiden Seiten des Einganges eine Bottega, dahinter Camera; an der hinteren Seite links und rechts vom Vestibül je eine Küche und eine Camera. Auf demselben Blatt der Rahmen eines Portales mit Spitzgiebel über Fries, der Rahmen mit wagerechten Ohren.

Ein zweites Blatt (LIV, 118. Thode 167), zeigt dasselbe Haus, aber einen anderen Grundriss; v. Geymüller meint, es sei der des zweiten Stockwerkes, dem widersprechen aber einige der Raumbezeichnungen (Bottega disocto, Camera di sopra). Ich halte es für einen anderen Entwurf. Durch einen „ricecto", neben dem links und rechts zunächst ein kleinerer Raum, dann eine Bottega sich befindet, gelangt man in einen „salocto" in der Mitte des Hauses, von dem links eine Doppeltreppe, rechts Räume („camera di sopra"). Die hinteren Räume bestehen links aus „cucina", „camera", „studiolo", rechts „cucina", „camera"; in der Mitte an den salocto anschliessend „giardino" mit „pozzo". — Auf der Rückseite des Blattes Gesimsstudien und oberer Theil eines Fensters. Mir scheint: auch der weniger detaillirte, aber in der Haupteintheilung ähnliche Grundriss auf dem Blatt XXXIII, 33, Thode 100a der Casa Buonarroti, ist für denselben Bau bestimmt gewesen.

Geymüller erinnert daran, dass Francesco da San Gallo einen Entwurf für eine Villa in Altopascio bei Lucca gemacht (publ. in dem gleichen grossen Toskanawerke unter den Villen Bl. 6, Fig. 2), mit dem aber der unsrige keine Beziehung aufweise. Dies letztere ist nicht ganz richtig: wohl handelt es sich um eine grössere An-

lage, da an der Hinterseite zwischen zwei Flügeln eine Loggia angebracht ist, aber eine Ähnlichkeit zeigt sich in den doppelten Treppen, die in der Mitte des Gebäudes und links und rechts vom Vestibül ausgehen. Aber bei den sonstigen Verschiedenheiten will dies doch Nichts sagen, zumal Michelangelos Entwurf wohl einem Stadthaus („botteghe"), nicht einer Villa gilt. Ein anderes aber muss man bemerken, dass es nämlich ein Hospital dell' Altopascio gab, und dass der Palast auf der Piazza dell' Annunziata so genannt wurde, weil sein Besitzer und Erbauer: Ugolino Grifoni Verwalter dieses Hospitales war. Es liegt nun wohl am Nächsten anzunehmen, dass eben dieser Grifoni Michelangelo um einen Entwurf für seinen Palast gebeten hat, den dann Ammanati, im Untergeschosse die Michelangelo'schen Fenster des Palazzo Riccardi nachahmend, baute. Unlängst war er im Besitze der Antinori, jetzt in dem der Gattai-Budini (vgl. J. Marcotti: Guide souvenir de Florence S. 165. Abb. Toskanawerk: Ammanati Bl. 4). — Die einzigen Zeugnisse für die Beschäftigung Michelangelos mit diesem Palaste sind die zwei Zeichnungen.

IX

Entwurf für ein Haus des Baccio Valori

Ein Brief des Valori vom Februar 1531, an Michelangelo gerichtet, setzt uns von einem solchen Plan in Kenntniss. (Frey: Briefe, S. 323.)

> „Ich bin im Besitze Eures Briefes vom 23. des letzten Monats, den mir Cechone del Luchesino überbrachte, in Eurem Auftrag hierhergekommen; es konnte mir Nichts willkommener sein, sowohl der Brief als auch der ausführlichere Bericht, den mir Cechone in Eurem Namen abstattete. Ich weiss, Ihr habt Recht, wenn Ihr sagt, man könne nichts Gutes machen: ich warte, wie Ihr sagt. Der Hof würde ohne das Haus des Bancho sehr klein im Verhältniss zu den anderen Theilen; und ich habe desswegen genanntem Cechone den Auftrag gegeben, er solle von der Sache sprechen und sie betreiben, um zu sehen, ob sich mit jenem Bancho ein Abkommen treffen lässt. Und es wäre mir sehr lieb, fändet Ihr Mittel und Wege und übernähmet für mich diese Mühe und trachtetet, wie gesagt, danach, ein Abkommen zu treffen; und seht Ihr, dass dies nicht zu erreichen, so möchte es Euch auf alle Fälle gefallen, den Entwurf mit dem Terrain (? panno !) so wie es ist nach Eurem besten Gutdünken festzustellen, und in Allem verlasse ich mich auf Euch. Und da ich, wie Cechone es Euch mündlich besser aus einander setzen kann, wünschte, dass

jener Theil (des Gebäudes) an der Ecke, wo messer Piero da Filicaja wohnte, zuerst gemacht würde, so wäre es mir lieb, Ihr gäbet der Zeichnung, für die Ihr Euch entschliesst, die Maasse für jenen Theil bei, damit man damit beginnen könne, die Steine zu brechen und die Arbeit anzufangen. Und könnten in der Zwischenzeit, solange die Entscheidung über das Haus des Bancho noch aussteht und man sich mit dem Stück begnügt, das wir besitzen, die Maasse der Thüren gegeben werden, damit keine Zeit verloren geht, so wäre mir dies angenehm; und ich meine, Euch wird das ja keine Schwierigkeiten machen; gleichwohl überlasse ich es Euch Alles, wie ich oben sagte. Übrigens will ich meinerseits Euch nicht antreiben, da ich dessen ganz gewiss, es bedürfe bei der Zuneigung, die Ihr mir schenkt, keines solchen Antreibens. Ich bringe Euch in Erinnerung, dass ich Nichts weiss, was ich zur Befriedigung meines Gemüthes mehr wünschte, als dieses. Und gebraucht Ihr Geld oder irgend etwas Anderes, von dem Ihr annehmt, dass es in meinem Vermögen steht, so benachrichtigt mich, denn ich werde es an Nichts fehlen lassen; und liebt Ihr mich, wie ich mich überzeugt halte, so wendet Euch vorkommenden Falles an keinen Anderen, als an mich: ich werde es nie an mir fehlen lassen, und es wird mir besonderste Freude sein.

„Es bleibt mir nur noch zu sagen, dass, wenn Ihr Euch entschliesst, nach Rom zu gehen, Ihr nicht verfehlt diesen Weg zu nehmen; und lasst es mich vorher wissen, damit ich Euch Gesellschaft verschaffen kann und Ihr unter der Reise nicht zu leiden habt. — Euer gegenwärtiger Bartolommeo Valori."

Es ist derselbe Valori, der nach den Kriegszeiten in Florenz als Bevollmächtigter des Papstes Dessen Versöhnung mit dem Künstler zu vermitteln hatte und für den Michelangelo eine Statue des Apollo arbeitete. Von wo aus er den Brief geschrieben, bleibt ungewiss; das „presente" deutet auf Florenz, der Schluss des Briefes aber auf irgend einen Ort zwischen Florenz und Rom. Im Ungewissen auch sind wir über die Stadt, wo das Haus gebaut werden sollte. Die Erwähnung des Messer Pietro da Filicaja — mit Leuten dieses Namens stand er zur Zeit der Beschäftigung mit der Fassade von S. Lorenzo in Beziehung — und die Bitte, Michelangelo möge selbst die Angelegenheit des Hausankaufes betreiben, lässt auf Florenz schliessen.

Dass der Meister wenigstens eine Zeichnung gemacht, ist wohl anzunehmen. Der später noch zu erwähnende Grundriss eines Hauses in der Casa Buonarroti LIV, 119 (Thode 168), kann aber nicht gut in Betracht kommen, da hier der Hof eine besonders grosse Ausdehnung hat.

X

Michelangelos Haus in der Via Mozza

Am 14. Juli 1518 kaufte der Meister in der Via Mozza (jetzt Via S. Zenobi 55—57) vom Domkapitel das Terrain, auf dem er sein Haus baute. Er zahlte 300 Dukaten dafür, was ihm zu theuer erschien. Am 15. Juli bat er den Kardinal Giulio zu vermitteln, dass ihm kostenfrei ein anstossendes Stück Land überlassen werde. Der Ankauf wurde am 24. November abgeschlossen, und in den folgenden Monaten beginnt Michelangelo den Bau, von dem wir Weiteres aus Ricordi vom 17. Februar bis 28. März 1519 (Steinmann und Pogatscher S. 392), und dann weiter im Mai und Juni 1519 erfahren.

Eine Federskizze des Terrains ist in der Casa Buonarroti (XXXIII, 32. Thode 100. Abb. Frey 108) erhalten; mit den Notizen: el terreno ch'io o comperato dal capitolo di santa maria del fiore. An drei Seiten sind die Maasse verzeichnet: novanta secte braccia; cento quatro braccia; cento quaranta quatro braccia. An der vierten Seite: strada che va lunga le mura. Unter der Schmalseite: strada che va in via di San Gallo. Ausserdem noch eine verstümmelte Notiz: di santa cate(rina).

XI

Dem Meister zugeschriebene Villen bei Florenz

I. Die Villa dei Collazzi, ursprünglich Dini, jetzt Bombicci-Pomi bei Giogoli hinter der Certosa. Wir besitzen eine sie behandelnde Publikation mit zahlreichen Aufnahmen von Giulio Bellotti, Firenze 1893, und eine Würdigung seitens H. v. Geymüllers in dem Werke über die Toskanische Architektur (Abth. „Villen" mit Abb. Bl. 1 und 8).

Nach G. Carocci (Illustratore fiorentino) hiess die Villa im XV. Jahrhundert il Castello und war 1427 im Besitze eines Piero di Bonaventura, von dem sie bald nachher die Dini, gen. della Libertà, erwarben. Nach einem „antico ricordo" hätten Baccio und Agostino nach einer Zeichnung Michelangelos den Neubau aufgeführt, der von Santi di Tito ausgeschmückt worden ist. Der hintere linke Seitentheil und ein Theil der Fassade links ward nicht vollendet, da hier einige Wirthschaftsgebäude erhalten blieben.

Man hat nun zwischen einem ersten Entwurf, der uns in des jüngeren Giorgio Vasari Sammlung von Villengrundrissen in den Uffizien erhalten blieb, und dem Gebäude selbst einen Vergleich.

Der Vasari'sche Grundriss (Abb. v. Geymüller Bl. 1), der bezeichnet ist: „questa pianta fu fatta per fare il Palazzo di signori Dini a Giogoli ma non fu messa in opera", zeigt ein rechteckiges, dem Quadrat sich näherndes Gebäude mit zwei grossen, hinter einander angeordneten Räumen in der Mitte, je fünf kleineren hinter einander angeordneten Räumen links und rechts, von denen, an verschiedenen Stellen vertheilt, im Ganzen fünf schmale Treppen in den oberen Stock führen. Der vordere grosse Raum ist als Vestibül mit Säulenumgang gebildet (6:4), der hintere ist ein Saal.

Das ausgeführte Gebäude zeigt zwischen vorspringenden Flügeln einen offenen Hof, zu dem vom vorderen Garten eine Doppeltreppe mit kräftig gebildeten Balustraden emporsteigt. Eine Säulenloggia mit sieben Rundbogen zieht sich vor dem Mitteltrakt hin; ihr entspricht eine gleiche Loggia im ersten Geschoss, die sich auch auf die Flügel herüberzieht, indessen hier im Erdgeschoss nur Blendarkaturen zu sehen sind. Die Zimmereintheilung in den Seitentheilen des Gebäudes erinnert an den Vasari'schen Grundriss, nur dass sie bereichert sind im Erdgeschoss durch Räume, die nach dem Hof zu gehen (links die Kapelle); statt der grossen breiten Mittelsala aber finden wir eine schmälere (in der Breite von drei Arkaden der Loggia), die von bedeutender Höhe ist, da sie durch beide Geschosse durchgeht, und mit einem Tonnengewölbe bedeckt ist. Zwischen sie und die Seitentrakte sind noch je zwei Räume eingeschoben, in deren linkem die Treppe zu einer nach dem hinteren Garten sich öffnenden Loggietta mit drei Bogen auf gekuppelten Säulen führt (eine gleiche Loggietta auf der anderen Seite der Sala). Von der Sala steigt man auf halbrunder Doppeltreppe in den hinteren Garten hinab.

Die herrliche Anlage und die grossartigen Verhältnisse gestatten gewiss, an Michelangelo als Architekten zu denken — auch erinnern Einzelheiten, wie die Formen der toskanischen Ordnung der Loggien, die grossen Erdgeschossfenster mit den Spitzgiebeln, die oberen auf Konsolen sich erhebenden Fenster mit geradem Gesims an die Werke seiner florentinischen Zeit, sobald wir aber das Hauptportal, die Tabernakel und die Fenster im Hof, auch die anderen Portale auf die Details hin prüfen, kommen uns schwerste Bedenken. Ich kann in der Dekoration des Meisters Geist nicht gewahren: nirgends finde ich in beglaubigten Werken und Zeichnungen, weder in der florentinischen noch in der späten römischen Periode, Formen wie, um nur die wichtigsten zu nennen, die verschiedenartigen Voluten, die Baluster, die Wappen hier. Man hat dies auch richtig gefühlt, als man die Ausführung der Einzelheiten dem Santi di Tito zuschrieb.

Auf Michelangelos Zeichnung zurückzuführen wäre nur die Gesamtanlage, die Säulenordnung der Hofloggia und die Fenster an der Aussenseite des Gebäudes (mit Ausschluss der Fenster wie der Thüren im Hofe). Etwas Bestimmtes ist aber auch hierüber nicht zu sagen; die Möglichkeit, an einen anderen Architekten, der Michelangelo'sche Elemente verwerthet, zu denken, bleibt. Hinweisen möchte ich auf einen flüchtigen Grundriss in der Casa Buonarroti (LIV, 119. Thode 168), der einen ähnlichen Säulenhof (4:3) mit ihn umgebenden Räumlichkeiten zeigt, wie der Vasari'sche.

2. Die Villa Aloisi oder del Trebbio di Pisignano bei S. Casciano in Val di Pesa.

Nach G. Carocci (Il Comune di S. Casciano in Val di Pesa, Firenze 1892, S. 168) wurde sie 1529 von Filippo Alemanni erworben und von ihm und seinen Söhnen Giovanni und Galeazzo neu erbaut. Vgl. v. Geymüller: S. 12.

Der Grundriss ist ein Rechteck, die Eintheilung regelmässig. Die mittleren Räume — nach dem Garten zu der Saal, vor dem eine gleich breite Loggia liegt — sind etwa doppelt so breit als die seitlichen (drei auf jeder Seite). H. v. Geymüller sagt: „die Bogen der Loggia sind leicht gespannt und fest und fein profilirt, die dorischen Säulen mit Rosetten im Hals haben nichts Schweres. Die Profilirung ist mit Verstand gezeichnet, eher einfach, aber nirgends arm. Die Architekturformen sind aus einer Steingattung (Pietra forte), deren braune Farbe und feine, aber sehr feste Profilirung dazu beitragen, dieselbe wie aus Bronze gegossen erscheinen zu lassen, wie dieses auch bei einigen Gebäuden der Söhne von Baccio d'Agnolo der Fall ist. Die Konsolen der Fensterbänke und Gesimse sind seitlich glatt ohne Profile, und vorn sind die Profile in der ganzen Breite glatt. Die Schlusssteine der Loggia sind auch als Konsolen gebildet, aber dagegen mit vielen zum Theil feinen Gliedern profilirt, bei welchen eine Erinnerung an die Konsolen Michelangelos in der Laurenziana und der Medicäerkapelle allenfalls denkbar wäre.“

Die Entscheidung über die Urheberschaft fällt mit jener bezüglich der zwei folgenden, die den gleichen Stil zeigen, zusammen, wie Carocci und v. Geymüller betont haben.

3. Die Villa Mazzei, früher Macchiavelli, in S. Andrea bei Casciano, 1645 vom Kardinal Francesco Macchiavelli an den Senator Mazzeo Mazzei verkauft (Carocci S. 87). Nur zur Hälfte ausgeführt. Der ursprüngliche Grundriss in Vasaris d. J. Sammlung, Abb. v. Geymüller Bl. 1.

Ein grösserer rechteckiger Bau: auf jeder Schmalseite zwischen vorspringenden Flügeln eine Loggia, die sich mit drei Bogen öffnet.

An der Fassade zwischen je zwei Zimmern ein „Ricetto scoperto“, von dem aus man in den grossen Mittelraum des Gebäudes, den Salone, gelangt. Von den Seitenloggien führt in diesen je ein Gang, neben dem zwei Zimmer. Im hinteren Trakt gleichfalls ein Mittelgang, neben dem je zwei Räume. — Da nur die eine Hälfte ausgeführt ward, ist der Salone jetzt Hof. H. v. Geymüller weist auf die Ähnlichkeit der Anlage mit Francesco da San Gallos Villa für Altopascio bei Lucca hin.

4. Die Villa Liccioli alla Ruffina im unteren Sievethal.

XII

Entwurf für eine Villa des Marchese Federigo di Mantova in Marmirolo

Der öfters mit Wünschen an den Künstler herantretende Gonzaga erhielt die Bitte um einen Entwurf für eine Villa erfüllt. Am 16. Juni 1523 überbrachte Baldassare da Castiglione ihm aus Rom eine Zeichnung einer Villa mit Garten, die als sehr schön gepriesen wird (Mil.: Prosp. cron. S. 364).

Wir haben keinerlei Anhalt für die Beantwortung der Frage, welcher Art der Entwurf gewesen sei. Man könnte auch hier, wie gelegentlich der Villa dei Collazzi, auf einen Grundriss in der Casa Buonarroti hinweisen (LIV, 119. Thode 168), der ein rechteckiges Gebäude mit Säulenhof zeigt, vielleicht auch auf eine von jonischen Säulen flankirte Rundnische mit Spitzgiebel, die, auf einem Blatt derselben Sammlung (XLVI, 112. Thode 162) erhalten, sehr wohl für einen Garten bestimmt sein könnte und die um jene Zeit entstanden sein dürfte, da sich auf der Rückseite ein Briefentwurf vom 26. Januar 1524 befindet. Aber selbst eine blosse diesbezügliche Vermuthung aufzustellen, wäre viel zu gewagt.

XIII

Auftrag auf eine Kirche und eine Brücke in Igno

Am 27. August 1533 schreibt der Bischof von Pistoja, Kardinal Lorenzo Pucci, an Michelangelo und ersucht ihn, nach seiner Villa Igno zu kommen und einen Entwurf für eine Steinbrücke und eine Kirche, die der Lieblichkeit jenes Ortes entspräche, anzufertigen (Mil.: Prosp. cron. 381). Ob der Meister Zeichnungen gemacht, wissen wir nicht.

XIV

Die Fortifikationsarbeiten 1529

Über die Befestigungen des Hügels von S. Miniato, die Michelangelo zu seiner Hauptaufgabe gemacht, werden wir am Besten durch eines militärischen Unbekannten „Breve Istorietta dell'assedio di Firenze" (Cod. Magliabecchiano Nr. 622, Cl. XXV, c. 5—6), die von Gotti zitirt wurde, unterrichtet. „Und auf die erste Besichtigung hin machte er sich daran, den Hügel von S. Miniato und S. Francesco zu befestigen, und da ihm, bei der Form der von den Medici 1526 und 1527 errichteten Bastionen, die Kosten, um auch Giramonte mit einzuschliessen, zu gross erschienen, liess er seine Bastionen beim ersten Thurm ausserhalb der Porta di San Miniato gegen San Giorgio zu beginnen, in jener Anlage, die, später besser befestigt, noch bis auf unsere Zeit fortdauert; mit wunderbarer Geschwindigkeit schloss er durch zur Arbeit kommandirte Bauern den Hügel mit Wällen ab, deren äussere Schale er mit rohen Backsteinen aus gestampftem Thon, mit gehacktem Werg gemischt" — man sieht: er wendet hier seine Erfahrungen als Bildner von grossen Thonmodellen an — „bekleidete und die er innen immer aus Erde und Reisig machte. Alle Gebäude ausserhalb der Stadt wurden zerstört; und so bereitete sich die Stadt, die in den Jahren 1527 und 1528 eine grosse Pest durchgemacht, auf einen sehr grossen und gefährlichen Krieg vor. Von Einigen ist es Michelangelo als Fehler vorgeworfen worden, dass er so viele Ecken und Schiessscharten in seinen Schutzwehren gemacht, was er doch, von den Bedingungen der Örtlichkeit genöthigt, gethan: aber ob dies ein Fehler war, und was grössere Gefahr mit sich bringe: viele Ecken und viele Schiessscharten an Festungen, oder wenige, wird Einer, der Kenntnisse davon besitzt, sehr leicht beurtheilen können. Was die Aufgabe eines guten Baumeisters ist, nämlich den Grundriss gut anzulegen und die Schutzwehren der Örtlichkeit anzupassen, das hat er, auch hierin der tüchtigste von Allen, wunderbar gethan. Zu erkennen, von welcher Seite aus die Schutzwehren angegriffen oder wie vertheidigt werden können, und welche Wirkung in ihnen die Ecken und die Schiessscharten haben, das ist nicht Aufgabe des Baumeisters, sondern des praktisch geschulten, tüchtigen Soldaten, der über Festungen nicht nur spekulirt, sondern sie vertheidigt. Wenn es sich da um einen Fehler handelte, so beging ihn Derjenige, der nicht dafür sorgte, ihm solche Männer zur Seite zu geben. Aber was können blosse Kaufleute denn vom Krieg verstehen, der eben so viel Übung verlangt, als alle anderen Künste? Und um so grössere Erfahrung, je edler und gefährlicher dies Handwerk ist!"

War Bottari richtig unterrichtet, so hat Vauban, der Michelangelos Befestigungen zum Gegenstand von Studien machte, diesem wackeren Anwalt des Meisters Recht gegeben.

Die in der Casa Buonarroti befindlichen Zeichnungen in lavirter Feder und in Röthel für die Befestigungen, die uns Michelangelo nicht allein bei S. Miniato, sondern auch an anderen Seiten der Stadt thätig zeigen, sind von Gotti (II, S. 185 ff.) verzeichnet worden. Ich führe sie nach der Ziffernfolge der Aufstellung an. Es handelt sich durchweg um Bastionen.

I. XXV, 13. Thode 178. Lavirte Feder. Grundriss von Bastionen. In Röthel die Geschossrichtungen angegeben. Notizen: Porticciola — fossa che mette drento: bastioni — fosso — fosso dove oggi è mugnione — porta al prato — mura della terra — prato d'ognisanti — arno — Mugnione fuor del lecto suo — argina. Verso: Studien. Notizen: Arno — al canto del prato — pieno.

II. XXVI, 17. Thode 179. Federskizzen. Rückseite ähnliche Skizzen. Notizen: dua bambini ducati 24 — tre uomini ducati 72 — dua fante ducati 48 — una fanciulla ducati 25 — in comune ducati 50 — mio padre ducati 20 — Antonio ducati 20 — Interessante Notizen: vertheilt er zur Aufbewahrung sein baares Geld? Der Antonio ist offenbar sein Gehülfe Mini. — Anderes nur fragmentarisch: dodici grossoni e cinque . . . ò prestato a Francesco inge . . . Antonio alla fanta? oggi . . . di settembre 1518 (1528?).

III. XXVI, 18. Thode 180. Bastion. Ohne schriftliche Notizen.

IV. XXVII, 19. Thode 181. Befestigung bei der Porta alla Giustizia zur Seite der Porta di S. Niccolò. Notizen: Arno — muro d'arno — tempio — peschaja d'arno — le mura vecchie — el sodo della terra — fossi. — la porta alla justitia.

V. XXVII, 20. Thode 182. Notizen: fosso — terra. Verso: anderes Projekt. Notizen: venti.

VI. XXX, 21. Thode 183. Befestigungen von einem Thore. Notizen: nota sotterra — in sul fondo della — disotto porta.

VII. XXX, 22. Thode 184. Bastionen. Notizen: porta — fossi — ponte. Verso: Studien für dieselbe Bastion.

VIII. XXXI, 27. Thode 67. Grosse Zeichnung. Mehrere Bastionen. Notizen: fosso — muro di sotto — terra all'altezza de' fossi sottile + per consumare altri + all'altezza de'fossi + sottile perche non puo essere bactuto. Darunter Studie eines Mannes. Verso: über den Studien zweier Männer (Sklaven) und einer Historie ein Bollwerk. Notiz: terra (S. oben I, S. 158).

IX. XXXII, 28. Thode 185. Bastion bei einem „fosso". Verso: el bastione — porta — fosso — strada, ora —
X. XXXII, 29. Thode 186. Skizzen.
XI. XXXII, 30. Thode 187. Skizzen.
XII. XLIX, 14. Thode 188. Grosse Zeichnung. Befestigung der Porta al prato. Richtungen der Geschosse mit Röthel angegeben. Notizen: fosso — terra — le mura della città — la pianta — Mugnione. — Porta al prato. Maassstab von braccia dieci.
XIII. L, 25. Thode 189. Ohne Bezeichnung.
XIV. L, 26. Thode 190. Ebenso.
XV. LI, 23. Thode 191. Notizen: volta tanto disotto quanto disopra — ponte — terra — fosso.
XVI. LI, 24. Thode 192. Ohne Bezeichnung.
XVII. LII, 15. Thode 193. Grosse Zeichnung. Notizen: Arno — prato d'ognisanti — mugnione.
XVIII. LIII, 16. Thode 194. Mehrere Bastionen. Notizen: Mugnone — fosso — fosso fatto — bastione — porticciola — e bastioni non facti.
XIX. LVII, 11. Thode 195. Mauerbefestigung. Notizen: Trecento 40 al mezzo della torre. Dalla torre del miracolo insino al bastione di San Piero Gattolini duemila novecento cinquanta. Die Porta S. Piero ist die heutige Porta Romana.
(XX.) LVII, 12. Thode 196. Der Schrift nach nicht von Michelangelo. Gotti meint: vielleicht von Antonio da San Gallo. Befestigungen bei San Gallo. Notizen: la via nova in via de San Gallo — la via nuova lunga le mura — lungho delle mura.

XV

Der Entwurf für die Rialtobrücke in Venedig

Condivi sagt: er machte die Zeichnung einer Brücke über den Canal grande von Venedig in neuer und noch nie gesehener Form und Art; Vasari, offenbar Condivi folgend: „man sagt, dass er damals (1529), auf Bitten des Dogen Griti, für Venedig eine Zeichnung der Rialtobrücke machte, eine Zeichnung von seltenster Erfindung und künstlerischer Wirkung."

Ich bemerkte schon in den Annalen meines Werkes, dass im Jahre 1529 Pietro Lando Doge war. Andrea Gritti ist 1528 gestorben. Condivi erwähnt den Dogen nicht und auch nicht, dass der Auftrag an den Meister gelegentlich seines Aufenthaltes in Venedig ergangen sei. Wohl aber nennt Varchi in seiner Leichen-

rede unter den Freunden des Meisters Andrea Gritti. Vasaris Angabe wird also eine Kombination von Condivis und Varchis Aussagen sein; und wir werden anzunehmen haben, dass in der That nicht während seines Aufenthaltes in Venedig, sondern früher durch Andrea Gritti an ihn die Aufforderung ergangen ist, einen Entwurf für den Ponte di Rialto anzufertigen.

Weiteres wissen wir über diesen nicht; und auch meine Bemühungen, irgend welche Nachrichten in Venedig zu entdecken, blieben resultatlos.

VIII

DIE BAUTEN IN ROM



A. Kirchliche Bauten

I

S. Peter

1

Nachrichten über Michelangelos Thätigkeit

Trotz seiner Weigerung, eine so grosse Aufgabe zu übernehmen, wurde der Meister nach dem Tode Antonio da San Gallos dazu vom Papst Paul III. gezwungen. Er verurtheilte das Modell Antonios und verfertigte selbst im Jahre 1546 in vierzehn Tagen eines, dessen Kosten sich auf 25 Skudi beliefen (Vasari). Daraufhin wurde er am 1. Januar 1547 (oder nach dem von Steinmann und Pogatscher S. 400 publizirten Text des Breves erst am 5. Oktober 1549?) durch ein Breve mit vollster Machtbefugniss als Bauleiter von S. Pietro bestellt. Er darf, wie es ihm gut scheint, das Bestehende zerstören, verändern, verbessern, erweitern oder beschränken und hat die freie Bestimmung in Wahl und Anstellung aller Arbeiter, Meister und Vorgesetzten. Neid und Feindschaft der Anhänger San Gallos streut Verleumdungen aus. Nanni di Baccio Bigio macht in Florenz das Modell schlecht. Die Annahme von Steinmann und Pogatscher, dass in dem Breve von einem zweiten Modell die Rede sei, das Michelangelo 1549 gemacht, scheint mir irrig. Das „neue" bezieht sich in dem Dokument nicht auf ein neues Modell, sondern eben auf den neuen Entwurf, den Michelangelo an die Stelle des alten von San Gallo gesetzt. Hierin also wäre kein Argument für die Ansetzung des Breves ins Jahr 1549 zu finden! Im Juli bittet Michelangelo seinen Neffen, ihm durch Fattucci die Maasse der Kuppel von S. Maria del Fiore: die gesamte Höhe vom Fussboden bis zum Ansatz der Laterne und die Höhe der Laterne, zu verschaffen. Über seinen Plan berichtet Vasari:

„Er fand, dass die vier von Bramante gemachten und von Antonio unverändert gelassenen Hauptpfeiler, welche die Last der

Kuppel zu tragen hatten, schwach waren; so füllte er (den inneren) Theil aus und legte seitwärts zwei schrauben- oder schneckenförmige eben ansteigende Treppen an, auf denen die Lastthiere alles Material bis oben hinauf tragen und auch Leute zu Pferde bis zur Höhe des Bogenansatzes reiten können. Er bildete aus Travertin das erste runde Gesims über den Bögen, das, wunderbar anmuthig, von allen anderen abweicht und nicht besser in seiner Art gemacht werden könnte. Er begann die zwei grossen Nischen des Querschiffes und dort, wo nach dem Campo santo zu, von Bramante, Baldassare und Raphael acht Tabernakel angeordnet wurden, die auch San Gallo in seinen Plan aufnahm, begnügte sich Michelangelo mit dreien und drei Kapellen; und wölbte sie mit Travertin ein und gab ihnen lichtreiche Fenster von verschiedener Form und gewaltiger Grösse; ich brauche sie, wie auch die von San Gallo, da man sie sieht und sie im Stich herausgegeben wurden, es also unnöthig wäre, nicht zu beschreiben. Genug, mit aller Genauigkeit liess er überall dort arbeiten, wo der Bau im Hinblick auf grösste Festigkeit verändert werden musste, so dass er niemals mehr von Anderen verändert werden könnte."

Bis 1551 vernehmen wir Nichts von dem Bau, ausser was den von Michelangelo zurückgewiesenen Plan, das Grabmal Pauls III. unter dem ersten Bogen der Kuppel anzubringen, betrifft. Anfang 1551 muss er sich vor dem Papst und einer Versammlung der Deputati am Bau wegen eines Vorwurfes rechtfertigen, den die Feinde äussern: er versehe die Kirche nicht mit genügend Licht, denn in der Königsnische, wo die drei Kapellen seien, habe er nur drei obere Fenster angebracht. Michelangelo erwiderte: er beabsichtige in der Wölbung, die er aus Travertin machen werde, drei weitere Fenster anzubringen. Am 23. Januar 1552 bestätigt Julius III. das Breve Pauls III. Die nächste Nachricht vom 11. Mai 1555 berichtet, dass er bald so weit sei, an die Wölbung der Kuppel zu gehen.

In demselben Jahre schreibt er an Ammanati den berühmten Brief, in dem er Bramantes Projekt rühmt und das Antonio San Gallos verurtheilt·

„Man kann nicht leugnen, dass Bramante in der Architektur so bedeutend war wie kein Anderer seit der Antike. Er entwarf den ersten Plan von S. Pietro, frei von jeder Verwirrung, klar und einfach, licht und ringsum isolirt, so dass er in keiner Weise dem Palast (des Vatikan) Schaden that, und er wurde für ein schönes Werk gehalten, wie auch heute noch offenkundig ist, so dass Jeder, der sich von besagtem Gedanken Bramantes entfernt hat, wie z. B. San Gallo, sich von der Wahrheit entfernt hat. Und dass es so ist, kann Jeder, dem die Leidenschaft nicht die Augen trübt, an

seinem Modell sehen. Denn erstlich nimmt er mit jenem Umgang aussen dem Bau Bramantes alles Licht; aber nicht allein dies, auch für seinen eigenen hat er keines; und dann so viele dunkle Schlupfwinkel oben und unten, die es endlosen Schurkereien sehr bequem machen, als da sind: heimlicher Aufenthalt Verbannter, Falschmünzerei, Schwängern von Nonnen und Anderes; da würde man Abends, wenn die Kirche geschlossen wird, 25 Leute nothwendig haben, um die sich Versteckenden zu suchen und alle Mühe haben, sie zu finden. Auch wäre da noch dieser andere Übelstand, dass, wenn man den Umgang, den das Modell Bramantes Komposition hinzufügt, ausführte, man gezwungen wäre, die Kapelle Pauls, die Stanza del Piombo, die Ruota und viele andere Räume niederzureissen; selbst die Sixtinische Kapelle, glaube ich, würde nicht unberührt bleiben. Was die Behauptung betrifft, dass dieser äussere Umgang 100000 Skudi kostete, so ist das nicht wahr, denn mit 10000 könnte man ihn machen, und es ginge wenig verloren, wenn man ihn zerstörte, denn die Steine, die zu den Fundamenten angewandt wurden, könnten nicht gelegener kommen und der Bau würde um 200000 Skudi billiger und 300 Jahre früher fertig werden. Da habt Ihr meine Meinung und ohne Leidenschaft; siegten sie, hiesse dies für mich grösster Verlust. Und könnt Ihr den Papst dies wissen lassen, so thut Ihr mir einen Gefallen, denn ich fühle mich nicht wohl. — Euer M. — Hält man sich an San Gallos Modell, so folgt auch dies noch: dass nämlich Alles, was zu meinen Zeiten gemacht worden ist, niedergerissen wird, was allergrösster Schaden wäre."

Man sieht aus diesem Schreiben, dass die Gegner wieder Alles daran setzten, San Gallos Projekten zum Siege zu verhelfen. Es spielen damals wohl auch Pirro Ligorios Intriguen.

Dann hören wir zunächst am 13. Februar 1557 wieder Etwas von dem Bau. Er bittet den Herzog Cosimo, ihn in Rom zu lassen: „denn würde mir die Komposition dieses Baues verändert, wie es der Neid zu thun versucht, so würde es mir vorkommen, als hätte ich bis zu dieser Stunde überhaupt noch Nichts gethan." Damals, vielleicht schon länger, scheint aus Mangel an Geld eine Stockung in die Thätigkeit gekommen zu sein. „Dass der Bau eingestellt wäre, ist nicht wahr, denn, wie man sieht, arbeiten noch 60 Leute: Steinmetzen, Maurer und Handlanger dort; und es ist Hoffnung, dass fortgefahren werden kann." Am 8. Mai schreibt Vasari: „von Vielen, die von Rom kommen, vernahm ich, dass der Bau von S. Peter fast stille steht." Auf solche Nachrichten hin, die vornehmlich Bastiano Malenotti verbreitet hatte, setzte Cosimo eben Alles daran, den Künstler wieder für sich zu gewinnen. Anfang des Jahres versuchen unter diesen Umständen der Kardinal von Carpi,

Donato Giannotti, Francesco Bandini, Tommaso Cavalieri und Giov. Francesco Lottini ihn zu bewegen, ein Holzmodell der Kuppel anzufertigen. „Dazu kommt, dass ich gezwungen bin, ein grosses Holzmodell der Kuppel und Laterne anzufertigen, um damit die Bestimmung zu hinterlassen, in welcher Weise der Bau ganz vollendet werden soll; und ganz Rom bittet mich hierum, insonderheit aber der Ehrwürdigste Kardinal von Carpi: so glaube ich, dass ich, um dieses Nöthige zu erledigen, nicht weniger als ein Jahr noch hier bleiben muss.“ (13. Februar.) Er scheint sich erst 1558 dazu entschlossen zu haben und hat dann bis 1560 an diesem Modell gearbeitet.

Vasari berichtet darüber: „es war so weit gekommen (1557), dass Michelangelo, welcher sah, dass im Peter es wenig vorwärts ging, nachdem schon ein grosser Theil des Frieses über den Fenstern im Innern und den Doppelsäulen aussen, die auf dem grossen runden Gesims (um den Tambour) herum laufen, ausgeführt war, dass seine besten Freunde (die erwähnten) ihn ermahnten und drängten, er möchte doch, da er sehe, wie sich das Wölben der Kuppel verzögere, wenigstens ein Modell machen. Viele Monate liess er vergehen, ohne sich zu entschliessen: endlich aber begann er es und fertigte allmählich ein kleines Thonmodell an, nach dessen Muster er dann, mit Hilfe der Grundrisse und Profile, die er gezeichnet, ein grösseres aus Holz anfertigen lassen konnte. Nachdem er dieses angefangen, liess er es in wenig mehr denn einem Jahre von Maestro Giovanni Franzese, grosse Mühe und Sorgfalt darauf verwendend, ausführen. Und er machte es in solcher Grösse, dass die kleinen Maasse und Verhältnisse, auf den antiken römischen Palmo berechnet, im grossen Werke mit vollkommener Treue wiederkehrten; denn mit Sorgfalt führte er alle Glieder von Säulen, Basen, Kapitälen, Thüren, Fenstern, Gesimsen und Vorsprüngen aus, wissend, dass man für ein solches Werk nicht weniger thun dürfe, damit unter den Christen, ja in der ganzen Welt sich kein Bau, herrlicher geschmückt und grösser als dieser, finde.“ Vasari giebt dann, um der Zukunft keinen Zweifel über die Intentionen des Meisters zu lassen, falls das Modell nicht erhalten bliebe, eine genaue Beschreibung desselben.

In eben jenem Frühjahr 1557 hatte der greise Meister ärgerliche Erfahrungen zu machen. Es war ein Fehler bei dem Bau der Kapelle des Königs von Frankreich d. h. der südlichen Tribuna geschehen. „Ich habe mehr Mühe und Ärger mit dem Bau,“ schreibt er an Herzog Cosimo (Ende Mai), „denn je: bei der Wölbung der Kapelle des Königs von Frankreich, die sehr kunstreich ist und bisher nicht angewandt wurde, entstand, weil ich alt bin und nicht oft genug hingehen kann, ein Fehler, der mich zwingt, zum grossen

Theil das, was schon gemacht war, wieder zu zerstören. Und was das für eine Kapelle ist, kann Bastiano da San Gimignano berichten, der hier Oberaufseher war, auch von welcher Bedeutung sie für den ganzen übrigen Bau ist. Und wenn der Fehler gut gemacht, so wird die Kapelle, glaube ich, bis Ende des Sommers vollendet werden können: und mir bleibt dann Nichts weiter zu thun übrig, als das Modell des Ganzen hier zu lassen — — und nach Florenz zurückzukehren."

An Vasari schreibt er zu gleicher Zeit: „hätte man fortgefahren an dem Bau zu arbeiten, wie im Anfang, so wäre ich jetzt so weit mit ihm, wie ich gewünscht, um nach Florenz zurückzukehren: aber die Bauthätigkeit hat sich, in Folge nachlassender Arbeit, verlangsamt, und zwar verlangsamt sie sich im Augenblick, da der mühsamste und schwierigste Theil der Arbeit beginnt; so dass, wenn ich sie jetzt aufgeben würde, dies hiesse, zu meiner grössten Schande, den Lohn aller meiner Mühen, die ich aus Liebe zu Gott zehn Jahre lang erduldet, aufgeben. — — (Ginge ich fort), so geschähe dies gewissen Dieben sehr zu Gefallen, und ich würde die Ursache des Ruins des Baues, ja dieser würde vielleicht für immer eingestellt."

Am 1. Juli drückt er sich ähnlich Lionardo gegenüber aus: „da es an Geld und Leuten fehlte, gelang es mir noch nicht, so weit zu kommen" (dass an dem Plan des Baues Nichts mehr verdorben oder verändert werden kann), und sendet Vasari eine nähere Mittheilung über das in der Kapelle geschehene Versehen, das durch eine Zeichnung und am 17. August noch durch weitere Angaben erläutert wird. Der Fehler, der geschah, obgleich Michelangelo wie für Alles, so auch hierfür ein Modell gemacht, lag an einem ungeeigneten Gerüst, und die Wölbung, die, aus Travertin gebildet, bis zur Höhe der oberen Rundung gelangt war, musste wieder abgetragen werden. Auch im September klagte er über die Nachlässigkeit oder Böswilligkeit der capomaestri; und ein Zeugniss der fortwährenden kleinen Verdriesslichkeiten liegt in einem Briefe eines Arbeiters Cristoforo Marsili (28. März 1558) vor.

In den Jahren 1558 und 1559 arbeitet er am Modell, das zu vollenden er noch viele, viele Monate brauchen wird, schreibt Lottini am 7. Juli 1559 an Cosimo. Sonst erfahren wir nichts Näheres über die Fortschritte des Baues; der Meister, von Alter beschwert, kann ihn nur selten noch besuchen. Im Dezember 1559 bestätigt Pius IV. ihn als Leiter des Baues. Auf die Nachricht hin, der Kardinal von Carpi habe geäussert, es könne nicht schlechter um den Bau stehen, als es stehe, antwortet er am 13. September 1560: „ich glaube, wenn ich mich nicht täusche, in Wahrheit versichern zu können, dass die Arbeit, wie sie augenblicklich betrieben wird, nicht besser

sein könnte.“ Da aber sein eigenes Interesse und sein Altern ihn täuschen und hieraus Schaden für den Bau entstehen könnte, bittet er, ihn von der Last dieser Aufgabe, die er 17 Jahre getragen, zu befreien.

In den zwei folgenden Jahren spielen zunehmende Intriguen seitens Nannis di Baccio Bigio, welcher 1562 so weit geht, Cosimos Interesse für seine eigene Beförderung zum Leiter des Baues zu erbitten. Im August 1563 kommt es zum offenen Konflikt. Die Deputati, welche die Parthei Nannis ergreifen, jagen Michelangelos Werkmeister Pierluigi Gaeta fort und wollen diesen Posten Nanni übergeben. Darüber empört, will Michelangelo nicht mehr nach S. Peter kommen. Einer der Deputati, der Bischof Ferratino, sagt dem Kardinal Carpi, Michelangelo habe geäussert, er wolle sich nicht mehr um den Bau bekümmern. Der Meister sendet Daniele da Volterra zum Bischof mit der Botschaft, es sei nicht wahr. Der Bischof beklagt sich, dass Michelangelo seinen Bauplan nicht mittheile und meint, es sei Zeit, dass er einen Stellvertreter bestelle. Ferratino schlägt Daniele vor. Damit ist Michelangelo einverstanden. Ferratino beruft die Deputati und stellt ihnen als Stellvertreter des Meisters nicht Daniele, sondern Nanni vor, der auch sogleich Anordnungen für den Bau giebt. Daraufhin sucht Michelangelo sofort den Papst auf, den er auf dem Kapitol findet, beschwert sich und sagt, er verlasse Rom und gehe nach Florenz. Der Papst beruft eine Versammlung der Deputati, der Michelangelo beiwohnt. Diese erklären, der Bau sei in Gefahr und es würden Fehler begangen. Pius, welcher diese Lüge durchschaut, sendet als Bevollmächtigten Gabrio Scierbellone nach S. Peter, dem Nanni die Fehler zeigen soll. Gabrio sieht, dass es Alles nur Bosheit ist, und Nanni, dem der Papst seine Unfähigkeit vorwirft, wird mit Schande fortgejagt. Provisionszahlungen an Michelangelo für Gaeta am 20. August, 27. November und 24. Dezember beweisen den Sieg.

Dies ist das Letzte, was wir vernehmen, Über die Vorgänge nach Michelangelos Tode giebt uns Vasari kurzen Bericht. Pius IV. befahl den Deputati, Nichts an dem zu ändern, was Michelangelo angeordnet, und in gleichem Sinne erliess Pius V. seine Befehle an die zwei Architekten, die des Meisters Nachfolger wurden, nicht Nanni, der eine Supplik einreichte (Repert. f. Kunst, 1879, II, 419), sondern Pirro Ligorio und Vignola. Als Pirro, mit 25 Dukaten monatlich angestellt, anmaassliche Veränderungen vornehmen wollte, wurde er seiner Stellung entsetzt, und Vignola wurde allein Leiter des Baues, nachdem Galeazzo Alessi eine Berufung abgelehnt (Redtenbacher: Die Arch. der ital. Ren. S. 245). Als Vasari 1565 und 1566 beim Papste ist, ist das gewissenhafte Festhalten an Michelangelos Plan Gegenstand ihrer Gespräche. Der Papst weist ihn an den

Bischof Ferratino, der Vasari auf einen Vortrag hin verspricht, nach den hinterlassenen Anweisungen und Zeichnungen den Bau fortführen zu lassen und „ein Beschützer, Vertheidiger und Erhalter der Bemühungen eines so grossen Mannes zu sein". — Auf Vignola († 1573) folgte Giacomo della Porta, der in den Jahren (15. Juli) 1588 bis (14. Mai) 1590 mit Domenico Fontana die Kuppel nach Michelangelos Modell bis zur Laterne ausführte; die Laterne mit der Palla und dem Kreuz, sowie die äusseren Bleiverkleidungen waren Ende Dezember 1590 durch Fontana vollendet. Schon vorher, nämlich 1585, in welchem Jahre der alte provisorische Bau Bramantes niedergerissen wurde, ist die Haupttribuna begonnen und vermuthlich bis 1588 vollendet worden. Giacomo liess unter Clemens VIII. (1592—1605) die Kuppel mit Mosaiken schmücken, die Wölbungen mit Stuck verzieren und das Marmorpaviment ausführen; auch baute er die Kapellen Gregoriana und Clementina — d. h. die östlichen Eckräume der Zentralanlage mit Kuppeln, entsprechend Michelangelos Plan. Mit Carlo Maderna 1605 trat dann dessen Veränderung durch die Hinzufügung des dreijochigen Längsschiffes mit seiner Fassade ein.

Die Kosten des Baues waren folgende: Vom 1. Januar 1547 bis 8. Mai 1551: Dukaten 121, 554, 16. Vom 8. Mai 1551 bis 19. April 1555: Dukaten 62, 911. Vom 19. April 1555 bis 6. Juni 1561: 105, 115, 12. Vom 6. Juni 1561 bis 6. September 1571: Dukaten 147, 778, 82.

Zusammenfassendes:

Auf Grund eines 1546 angefertigten Modelles beginnt Michelangelo am 1. Januar 1547 die Arbeit, die in den ersten Jahren eine eifrige ist. Ein Theil derselben besteht in der Verstärkung der Bramante'schen Kuppelpfeiler, die mit ihren Bögen bereits in die Luft ragten, durch Ausfüllung, womit die Anlage von Treppen im Innern im Zusammenhang steht, ein anderer in der Gestaltung der Chortheile und in den Apsiden des Querschiffes. Anfang 1551 ist die südliche Tribuna, die Kapelle des Königs von Frankreich, bis zur Höhe des Kuppelansatzes aufgemauert. Bis zum Frühjahr 1555 muss er mit dem Tambour der Kuppel schon weit vorgeschritten sein, da er „bald so weit ist, an die Wölbung der Kuppel zu gehen". Damals und in den folgenden Jahren aber rückt, wie auch die Ausgaben erweisen, die Arbeit nicht so schnell vorwärts. Anfang 1557 droht sie überhaupt eingestellt zu werden, und in Folge dessen taucht der Gedanke eines genauen Modells auf. Der Tambour nähert sich seiner Vollendung (Fries über den Fenstern, Doppelsäulen zum grossen Theil ausgeführt). Die Wölbung der Kapelle des Königs von Frankreich ist fast fertig, muss aber wieder

abgetragen werden; die neue Wölbung ist vermuthlich nicht vor Frühjahr 1558 vollendet. Bis 1560 scheint die Arbeit nicht grosse Fortschritte zu machen, will man dem Kardinal von Carpi Glauben schenken; die ausgegebenen Summen sprechen aber doch für stärkeren Betrieb. Der Meister selbst ist bis 1560 mit dem Modell beschäftigt. Von 1560 bis 1564 gar keine Nachrichten über die Fortschritte des Baues.

Dies ist sehr spärliche Kunde. Was war fertig, als der Meister starb? Bestimmt wissen wir nur, dass der Mittelbau im Wesentlichen bis zum Ansatz der Kuppel gediehen, also der Tambour so gut wie vollendet war. Wie weit die beiden Seitenkapellen der Chortribuna gekommen waren, ist ungewiss. Jene Hauptapsis aber ist nach v. Geymüllers Nachweisen, dass der von Bramante provisorisch errichtete Chor erst 1585 beseitigt wurde, noch nicht erbaut gewesen. Von den Tribünen des Querschiffs ist die eine von ihm in Travertin eingewölbt worden (Vasari I, 123), offenbar die südliche (des Königs von Frankreich). Nicht ausgeführt waren die Gregorische und die Clementinische Kapelle.

Nähere Bestimmungen müssen wir also anderen Zeugnissen: Zeichnungen und Stichen entnehmen.

2

Zeichnungen und Stiche

A. Originalstudien.

Im Nachlass des Meisters werden genannt: der Grundriss von S. Peter, nach welcher Zeichnung vielleicht Du Perrac seinen Stich angefertigt hat, und ein Fenster (noch ein anderes Fenster wird genannt, aber ohne Hinzufügung: für S. Peter); daneben noch Antonio San Gallos Grundriss. Die Zahl der erhaltenen Studien ist eine verschwindend kleine. Man möchte fast annehmen, dass der Meister, als er sein Modell, das bis ins Einzelne seine Gedanken definitiv gestaltete, vollendet, alle seine Skizzen und Entwürfe selbst vernichtet hat. Ich vermag nur folgende Blätter zu nennen.

I. Haarlem, Museum Teyler. Thode 264. v. Marcuard Taf. XVI. Ber. 1469. v. Geymüller S. 39. a) Querschnitt der Kuppel. Über der Kuppel nur eine Kuppelschale, auf welcher unmittelbar die Laterne aufsetzt. Wie v. Geymüller nachgewiesen hat, entsprechen die Verhältnisse der zwei Kuppellinien fast genau dem Modell, nur fehlt die in diesem gegebene zweite höhere Schale. Wir haben also hier einen Entwurf, in welchem die Kuppel noch nicht die bestimmende äussere Gestalt erhalten hat. Auch die Laterne hat dementsprechend noch

eine niedrigere Form; die Voluten unten und oben sind bereits angegeben, an Stelle der gekuppelten Säulen sind noch einfache angeordnet, der obere Aufsatz mit den Kandelabern fehlt, das Dach ist niedrig und konvex. Diese niedrige Form der Laterne befriedigt ihn aber nicht. Er macht zwei andere Entwürfe von höheren Dimensionen. b) Die Laterne. Höherer Leib, da die Säulen auf hohe Sockel gestellt sind; dazwischen hohe Nischen mit Muschelwölbung und darüber kleine Rundfenster; bekrönende Balustrade mit angedeuteten Kandelabern (?); hoch ansteigendes konkaves Dach. c) Laterne, etwas niedriger in den Verhältnissen: jetzt Doppelsäulen, zwischen welchen gleiche Nischen, wie in b. Auch hier Balustrade. Annäherung an die Form des Modells. d) Detail zu b: die Säulen mit den hohen Nischen dazwischen. e) Grundriss: Kuppel und Laterne in zwei Kreisen angegeben. Figuren. — Rückseite: f) ein Stück Kuppelgrundriss mit Angabe einfacher Füllungen. Figuren. — Da auf demselben Blatte eine Skizze für die Porta Pia ist, datirte v. Geymüller es 1559 oder 1560. Es könnte aber früher sein, da jene Studie nicht direkt für die Porta diente.

II. Ebendaselbst. v. Marcuard Taf. XVIII a. Thode 265. Flüchtiger Entwurf für die Gliederung der Laterne: Säulen und Nischen. Profil eines Gesimses. — Entwurf einer Figur.

III. Ebendaselbst. Taf. XVIII b. Thode 265. Wandfüllung: Grösseres Mittelfeld, schmäleres Seitenfeld mit Nische und Füllung darüber. Einige Gesimsprofile.

IV. Lille: Musée Wicar. 93 (Rückseite von 91). Thode 274. v. Geymüller S. 39. a) Aussenansicht des Tambours mit Angabe der Kuppel und ihrer Schale darüber. Die Höhenverhältnisse der Kuppel und Schale entsprechen I a und dem Modell, wie v. Geymüller in Maassen nachwies. Die Säulen des Tambours sind toskanischer Ordnung; die Fenster in Füllungen noch Rundfenster, also inspirirt von der Florentiner Domkuppel. An der Attika schon die Kränze angegeben. Statuen auf Sockeln über der Attika, nicht wie im Modell vor den Voluten der Attika. Die Laterne noch niedrig gebildet. — b) Skizze für zwei Seiten der Attika, wie es scheint; und zwar ist hier Füllung der Wand gedacht und der Eckpfeiler einmal als breiter Pilaster, das andere Mal als Säulenpaar auf hohem Sockel gestaltet. — c) Grundriss eines Säulenpaares vom Tambour mit gegenüberliegendem Wandtheil.

V. Florenz: Casa Buon. XLVIII, 31. Thode 165. Grundriss eines Säulenpaares am Tambour und der gegenüberliegenden Wand. Ähnlich wie VI c, aber später, in der definitiven Gestaltung des

Modells. Notiz: „la porta dell' andito" zwischen Säulen und Wand; andere, bezüglich auf die Wandmaasse rechts: „questa porta che resta bianca è la faccia, dove anno a esser gli ochi". Darf man aus letzterem Ausdruck schliessen, dass zur Zeit der Entstehung dieser Studie noch Rundfenster im Tambour geplant waren?

VI. Oxford, Univ. Gall. 82. Thode 454. a) Flüchtige Kreideskizze für die Laterne über der Endigung der Kuppel und ihrer Schale. Nach der Kuppelform und der niederen Höhe der Laterne aus der Zeit von Nr. I. Entwurf eines Briefes: „Messer francesco signior mio caro circa al modello che s'a a fare e mi pare che col cardinale si sia facto una figura senza capo". Robinson erkannte schon, dass es sich hier um Bandini und den Kardinal von Carpi handelte. Die Zeichnung ist also in den Anfang 1557 (oder Ende 1556?) zu versetzen. Damals ist, wie wir sehen, noch nicht die dritte äussere erhöhte Kuppelschale geplant. — Auf Rückseite: b) Zwei flüchtige kleine Grundrisse der Kirche. — c) Flüchtiger Aufriss einer der Tribunen (unten die drei Nischen angegeben). — d) Flüchtige Skizze einer Travee des Untergeschosses der Tribuna: in ihr unten mehrere schmale hohe Nischen angedeutet, darüber oblonge Füllung (vgl. f.). — e) Flüchtige Skizze einer Mittelnische in der Tribuna (oder eines Fensters im Obergeschoss?). — f) Wandeintheilung der mittleren Travee einer Tribuna: unten drei Nischen, darüber oblonge Füllung; in der Höhe Lunette. — g) Durchschnitt einer Gewölbetravee mit anstossender Apsis. — h) Grundriss einer Kuppel (wohl für die Eckkapelle) mit rosettenförmiger Feldereintheilung.

Bestimmte Schlüsse aus diesen kleinen Skizzen zu ziehen, wäre wohl gewagt. Nur so viel zu sagen erlauben sie, dass Michelangelo, als er sie zeichnete — und sie können ja viel früher, als die Zeichnung auf der Vorderseite (1557), entstanden sein — sich über die Art der Gestaltung der Tribunen noch nicht im Klaren war; wie es scheint, dachte er damals noch, anknüpfend an Bramantes Grundriss, an eine grössere Anzahl von Nischen in ihnen und versuchte er unter Anderem auch niedrige Apsiden dem Bau anzugliedern.

Die ausgeführte Zeichnung eines reichen Fensters mit Segmentgiebeln auf toskanischen Säulen in der Casa Buonarroti XLVI, 111, Thode 161, erinnert allgemein an die Fenster aussen an den Tribunen von S. Peter.

Vielleicht sind auch einige Skizzen auf der Rückseite eines Blattes in Oxford (Nr. 81, Thode 453), dessen Vorderseite eine Fensterstudie für den Palazzo Farnese zeigt, auf S. Peter zu beziehen: die flüchtige Angabe einer Wandtravee mit Tonnen-

gewölbe darüber, eine Säulenbasis und ein kleiner unklarer Grundriss einer Wand mit vorgelagertem gekuppelten Säulenpaar.

Nicht von Michelangelo selbst ist der Schnitt der Kuppel in der Casa Buonarroti XXXIII, 35, der Grundriss in der Coll. Santarelli der Uffizien und eine andere Zeichnung mit Schnitten des Kreuzschiffes und der Kuppeln ebendaselbst.

B. Das Modell der Kuppel.

Das in S. Peter aufbewahrte Modell, das von 1558 bis 1560 durch Giovanni Franzese ausgeführt wurde, ist 5,40 m hoch, 3,86 m breit. Der Forschung zugänglich gemacht wurde es erst durch Gotti, der in seiner Biographie (II, 136) Zeichnungen, die der Cavaliere Cesare Castelli anfertigte, reproduzirte. Auf ihnen fussend wies Heath Wilson die Unterschiede nach, die zwischen dem Bau und dem Modell sich zeigen. Den Behauptungen Letarouillys, Garniers und Anderer (auch C. Gurlitt in der Geschichte des Barock S. 66) gegenüber, denen zu Folge die herrliche äussere Kuppel nicht eine Erfindung Michelangelos, sondern Giacomo della Portas sei, wies Josef Durm (Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel in der Peterskirche in Rom, Berlin 1887) nach, dass das Modell sie zeige, und v. Geymüller S. 39 bewies die Ausführung des Modells durch Michelangelo, die auch bezweifelt worden war, durch die ächten Zeichnungen in Haarlem (Nr. I) und Lille (Nr. IV).

Zu mancherlei Erwägungen nun hat die Thatsache Anlass gegeben, dass im Modell drei Wölbungen (nicht wie im Bauwerk nur zwei) ausgeführt worden sind, deren äusserste und mittlere ungefähr den jetzigen beiden entsprechen, deren innerste im Halbkreis gebildet ist. Nach Durm sind die beiden äusseren aus einem Stück Holz geformt, die innere ist aus einem anderen Stück eingefügt. Heath Wilson sieht in der inneren halbrunden Kuppel die Nachahmung des Pantheon, v. Geymüller das Festhalten an Bramantes Gedanken. Der Erstere nimmt an, dass erst die Nachfolger Michelangelos sie aufgegeben hätten. Symonds hingegen, dass der Meister selbst von ihrer Ausführung abgesehen habe. v. Geymüller theilt Wilsons Ansicht und giebt, nachdem er sich schon in seinem grossen Werke über „die Entwürfe zu S. Peter" geäussert, in seiner Publikation über Michelangelo derselben Meinung mit folgenden Worten Ausdruck: „Innen dagegen, wo die Verstümmelungen zwar den Zauber der Lichteffekte und Gliederungen der Masse (Bramantes) beseitigten, nicht aber deren Hauptverhältnisse berührten, fühlte Michelangelo wohl, dass er die Scheitelhöhe der Kuppel Bramantes beibehalten müsse. Um den grossen Abstand zwischen den innen und aussen nothwendigen Verhältnissen der Kuppel zu vermitteln, projektirte er eine dritte mittlere Kuppelschale zu rein konstruk-

tiven Zwecken. Bei der Ausführung wurde jedoch die unterste Schale aufgegeben, und der Innenraum, nicht zum Vortheil der Verhältnisse, um so viel höher. Diese Thatsache, verbunden mit der niedrigeren Kuppellinie der Stiche Du Perracs von 1569, haben wohl die Meinung aufgebracht, die jetzige äussere Kuppellinie sei nicht das Verdienst Michelangelos, sondern Giacomo della Portas."

Welche Behauptung hat Recht? Mir scheint: diejenige Wilsons und v. Geymüllers, doch stellt sich mir die Entwicklungsgeschichte etwas anders dar. Ich hebe die Hauptthatsachen hervor.

1. Zwei Originalzeichnungen in Haarlem und Lille zeigen uns die doppelte Wölbung, und zwar in der überhöhten Form.
2. Mit ihnen stimmt die Bildung der mittleren und äusseren Schale im Modell im Allgemeinen, wenn sie auch etwas höher ist, überein. Beide sind aus einem Stück Holz gebildet.
3. Die innere halbrunde Kuppel des Modells ist eingefügt.
4. Der Stich Du Perracs 1569 (s. Abb. in Letarouilly: Les édifices modernes Pl. 24, wo daraufhin Rekonstruktion der Seitenansicht des gesamten Kirchenplanes Michelangelos gegeben ist) zeigt die halbrunde Form in der inneren, eine wenig überhöhte in der äusseren Wölbung.
5. Vasari spricht anscheinend nur von zwei Wölbungen; die Fenster der äusseren geben den Treppen, die über der innern ansteigen, Licht. Die innere Wölbung bezeichnet er als „primo mezzo tondo". Seine Beschreibung bedarf aber der Interpretation.

Eines geht nun wohl aus diesen Datis hervor: dass das frühere Projekt dasjenige mit den zwei überhöhten Wölbungen ist. Hierfür spricht doch auch der auffallende Umstand selbst, dass in dem Modell drei Wölbungen angegeben sind. Zwar nimmt v. Geymüller an, dass die mittlere Schale aus konstruktiven Zwecken eingeschoben sei: diese Nothwendigkeit leuchtet aber nicht ohne Weiteres ein; und er vergass bei dieser Hypothese die Zeichnungen zu berücksichtigen. Fasst man hingegen den Vorgang so auf, dass die innere halbrunde Kuppel eine spätere Korrektur ist, also unter der bereits vorhandenen, ursprünglich bestandenen eingezogen wurde, so erklärt sich die dreifache Wölbung ohne Weiteres.

Es frägt sich nun, ob Michelangelo diese Korrektur selbst vorgenommen hat. Hiergegen scheint Vasaris Beschreibung zu sprechen, insofern sie ja nur zwei Wölbungen zu nennen scheint. Aber diese Beschreibung ist undeutlich: will man ihr eine Anschauung entnehmen, so sieht man sich schliesslich doch gezwungen, drei Wölbungen anzunehmen. Er bestimmt drei Zentren, von denen aus

die Bögen geschlagen werden, Vom ersten aus „il primo mezzo tondo della tribuna"; vom zweiten „la parte di drento dell'altra volta"; vom dritten die „parte di fuori". Hier sitzt die Schwierigkeit. Was ist diese parte di fuori? Dem Wortlaut nach, und da gleich darauf von zwei Wölbungen (la volta di fuori und la volta di drento) gesprochen wird, nimmt man an: die Aussenseite der zweiten Wölbung. Warum aber wird dann für diese „parte di fuori" ein anderes (drittes) Zentrum bestimmt? Das Modell zeigt doch die äussere Linie der zweiten Kuppel von dem gleichen Zentrum aus geschlagen. Dieses dritte Zentrum lässt doch vielmehr auf eine dritte Wölbung schliessen. Und auf diese deutet doch auch die später erwähnte: „volta della banda dove va il tetto"! Freilich heisst es gleich darauf wieder: die Fenster dieser volta seien bestimmt „per dar luce al vano di mezzo, dove è la salita delle scale fra le due volte". Ich finde keine andere Lösung dieser Widersprüche, als die Annahme, dass Vasari, als er die Beschreibung anfertigte, zwischen der Vorstellung zweier und derjenigen dreier Wölbungen hin- und herschwankte. Zweierlei aber scheint mir beweisend dafür, dass er am Modell die innere, etwas über halbrunde Kuppel gesehen hat: erstens der Ausdruck: „il primo mezzo tondo", und zweitens die zutreffende Beschreibung der Füllungen des Gewölbes, welche im Modell sich ja an dieser inneren Kuppel befinden.

Michelangelo hat also offenbar während der Arbeit am Modell die innere Kuppel hinzugefügt. Er war zuerst unter dem Einfluss der Florentiner Kuppel, dann scheint er eingesehen zu haben, dass eine halbrunde Kuppel innen, wie sie das Pantheon und Bramantes Entwurf für S. Peter zeigten, einen schöneren Eindruck hervorbringe. Und ich meine, nur so erklärt sich auch die auffallende Erscheinung, dass der Stich Du Perracs die halbrunde, hingegen die ausgeführte Kuppel die überhöhte Wölbung zeigt.

Die Nachfolger Michelangelos nämlich standen vor der Frage: welche der beiden im Modell gegebenen Lösungen ist zu befolgen? Sie erkannten, so gut wie wir heute, dass das Modell zwei verschiedene Projekte in sich birgt: die überflüssige mittlere Kuppel verrieth dies.

Der Stich Du Perracs von 1569 zeigt, dass man sich — doch wahrscheinlich auf Vignolas Autorität hin — zunächst für das Beibehalten der halbrunden Kuppel, also für die von Michelangelo vorgenommene Korrektur entschied. Man glaubte sich berechtigt, die Konsequenzen dieser Korrektur zu ziehen und statt der überhöhten äusseren Kuppel nun eine der inneren entsprechende, nur wenig über das Halbrunde erhöhte zu gestalten.

Giacomo della Porta brachte dann die andere Form, d. h. im Wesentlichen das erste Projekt Michelangelos zum Siege. Er behielt die hohe äussere Kuppel bei und gab der inneren die überhöhte Form der mittleren Schale des Modells. Und hierbei nahm er noch eine gewisse Veränderung mit dem Modell vor, indem er den Vertikalismus dadurch steigerte, dass er zunächst die Wölbung unten mehr senkrecht emporsteigen liess, den Bogen also dem Charakter des Gestelzten annäherte. Hierin, wie in dem Weglassen der Volutenstützen und Statuen am Umgang der Kuppel, hat sich Giacomo Abweichungen vom Modell erlaubt; wie wir solche auch in den Füllungen der Kuppel innen am unteren Theil gewahren, wo die Rundfüllungen einer Anordnung von Lunetten und leeren Feldern Platz machen mussten.

Eine andere Veränderung hat Michelangelo wohl noch selbst vorgenommen. Im Modell hatte er die Fenstergiebel im Tambour alle im Segment, aussen alle dreieckig geformt. Die Ausführung zeigt innen und aussen abwechselnd den Segment- und den Spitzgiebel. Michelangelo bestimmte dies, denn Vasari sagt in seiner Beschreibung von den Fenstern, dass sie aussen „ornati di architravi vari" waren und innen „similmente con ordine vario con suoi frontispizi e quarti tondi", und Du Perrac zeichnet sie so. Wenn auf einigen kleinen Ansichten des Tambours aus der Zeit der Bauthätigkeit unter Michelangelo die äusseren Fenster, wie im Modell, durchweg den Spitzgiebel zeigen — auch solche, auf denen der Tambour vollendet erscheint —, so müssen wir hier eine Nachlässigkeit der Zeichner annehmen.

Die von Michelangelo geplante Mauerdicke unter der Kuppel, die nur 13 palmi betrage, wird von Nanni in seiner Supplik an die Deputati nach dem Tode Michelangelos (Rep. f. K. II, 419) für zu gering erachtet, das Gewicht der Kuppel zu tragen: die Florentiner Mauer sei 30 palmi, die der Rotonda 40 palmi dick.

C. Der Gesamtplan von S. Peter.

Für dessen Kenntniss kommen vor Allem die Stiche Du Perracs, daneben einige alte Abbildungen in Betracht.

1. Der Grundriss. Er ist uns aus dem Kupferstiche Du Perracs vom Jahre 1569 (in Lafreris Speculum Romanae magnificentiae) bekannt, welcher die Inschrift trägt: Ichnographia templi divi Petri Romae in Vaticano. Ex exemplari Michaelis Angeli Bonaroti Florentini a Stephano Duperac Parisiensi in hanc formam cum suis modulis accurate proportionateque delineata et in lucem aedita. Anno domini MDLXIX.

2. Äussere Ansicht. In zwei Blättern. Ebenda. Bezeichnet: Orthographia partis exterioris templi divi Petri in Vaticano. — Michael Angelus Bonarota invenit. Stephanus du Perac fecit.
3. Das Innere. In 2 Blättern. Ebenda. Orthographia partis interioris templi divi Petri in Vaticano. — Michael Angelus Bonarota invenit. Stephanus du Perac fecit.
4. Das Gerüst für die Kuppelwölbungen 1561. Ebenda. Inschrift, rechts: Sara utile a qual si voglia persona haver messo nella presente carta le misure antiche e moderne qual sono tolte da quelle stesse di campidoglio servono a architetti muratori e falegnami et a mercanti et ad altri artieri che esercitano le misure appartenenti alla loro perfessione. Links: la presente figura dimostra una armadura o vero Incavallatura delle volte di S. Pietro di Roma fatta da Maestro Antonio da Sangallo et ancora messa in opera da Michael Ang. Buonaroto pur nelle medesima volte fatte da lui e volendo sapere la sua misura disotto a detta ve la Canna Romana partito in parte 10 detti palmi. — Antonio Lafreri Sequani formis Roma 1561. R. Jacobus Bossiers Belga summa diligentia circino excepit in aesque incidit.
5. Die Fassade. Dargestellt in dem bekannten Fresko in einem Raume der Vatikanischen Bibliothek, welches die Gesamtansicht der Kirche von vorne gesehen giebt. (Abb. Bonanni, Temp. Vatic. Hist. tab. 19. Letarouilly: Le Vatican. Projets divers Pl. 23). Springer giebt eine hiervon etwas verschiedene Reproduktion eines alten Stiches.

D. Der Statuen- und Gemäldeschmuck.

Statuen waren, wie das Modell zeigt, auf den Sockeln des Kuppelumganges über dem Tambour geplant. Das Vatikanische Fresko zeigt sie auch rings auf den um die ganze Kirche laufenden Balustraden über dem Kranzgesims und in den zahlreichen Nischen der Aussenseite.

Es frägt sich, ob Studien von Michelangelo für den figürlichen Schmuck wenigstens der Hauptkuppel erhalten sind, und hier kann man nicht umhin, die Figuren in Betracht zu ziehen, die auf den oben besprochenen Blättern in Haarlem Nr. I—III zu sehen sind. Folgende Entwürfe sind zu verzeichnen:

I. Ein stehender Mann, etwas nach vorn gebeugt, mit beiden Händen ein Buch (man sollte meinen: auf einem Pult oder Tisch aufgestützt) haltend. Thode 264. v. Marcuard Taf. XVI. Sehr undeutlich.

II. Sitzender Mann mit Buch. Auf demselben Blatt. Kaum zu erkennen.

III. Männliche Figur. Auf demselben Blatte. Motiv nicht zu erkennen.

IV. Ein leicht nach vorne ausschreitender junger Mann, Mantel über den Schultern, nach halb rechts schauend, ein Buch (?) in den erhobenen Händen. Die Figur befindet sich in einem nischenartigen rechteckigen Felde. Thode 264. v. Marcuard Taf. XVII. Zwei andere Skizzen auf demselben Blatte zeigen dieselbe Gestalt. Schöne lebendige Bewegung.

V. Älterer sitzender Mann, das gesenkte Haupt auf den rechten Arm, der auf das Knie (Brust?) gestützt ist, lehnend; den linken Arm im Schooss. Gleichfalls in einem viereckigen nischenartigen, aber etwas breiteren Feld. Das tiefe Sinnen meisterhaft im Motiv ausgedrückt. Auf demselben Blatte.

VI. Im gleich breiten Felde darunter: Jüngling, stehend oder vom Sitze sich erhebend, wie in lebhaftem Gespräch den Oberkörper und Kopf nach rechts vorne streckend. Mantel um Schulter und Beine. Ähnlich Nr. IV.

VII. Ein stehender Alter, ein offenes Buch in den Händen, sich in der Lektüre unterbrechend, nach rechts schauend, mit vorgebeugtem Oberkörper. Den rechten Fuss hat er auf eine Erhöhung gestellt. Am Boden liegt, undeutlich erkennbar, eine Figur. Es ist aber fraglich, ob sie zu ihm gehört. Thode 265. v. Marcuard Taf. XVIII a. Der Oberkörper noch einmal gegeben.

VIII. Ein lebhaft nach vorne ausschreitender Jüngling, der in grosser Bewegung nach rechts himmelwärts blickt und mit den Händen Etwas von einem, an ihn sich haltenden Knaben zu nehmen scheint. Thode 265. v. Marcuard Taf. XVIII b. Von grösster Wirkung.

IX. Zwei Figuren: die eine, wie es scheint, liegend, die andere dahinter stehend. Sehr undeutlich. Auf demselben Blatt.

Herr v. Marcuard stellte die Vermuthung auf, dass diese bedeutenden Entwürfe für die malerische Ausschmückung der Kuppelschale gedacht waren. Ich stimme ihm bei. Dass es sich nicht um Statuen handelt, zeigen die Motive und die Feldereinrahmungen bei einigen von ihnen. Es sind aber nicht, wie er sagt, bloss stehende, sondern auch sitzende Gestalten: offenbar Apostel und Evangelisten. Bei VIII dürfte man an Matthäus denken. Die Form der Felder wäre mit Kuppelkompartimenten vereinbar. In einem Falle: V und VI könnte man eine absichtliche Übereinanderordnung der zwei Figuren annehmen.

Andere bestimmte Zeugnisse für diese Idee einer Kuppelbemalung, die vermuthlich, nachdem sie aufgetaucht, bald wieder aufgegeben, wenigstens nicht weiter verfolgt ward, kenne ich nicht,

doch scheint mir, könnten zwei Studien zu einer leicht ausschreitenden Gestalt, die (einmal bekleidet, das andere Mal nackt) nach rechts schauend den rechten Arm ausstreckt und die Linke sprechend oder deutend bewegt, in die Reihe jener Entwürfe eingereiht werden, da sie diesen in der Technik und in den Motiven nahe verwandt sind. Berenson und Frey beziehen sie, ohne genügenden Grund auf das für d'Avalos entworfene Noli me tangere. Das Blatt, auf dessen Vorderseite und Rückseite sie sich neben einem Gesimsprofil befinden, ist im Besitze von Mr. G. T. Clough in London (Thode 367. Ber. 1539. Abb. Frey 77 und 78).

Entwürfe für die Statuen an der Kuppel sind mir nicht bekannt geworden.

E. Ansichten des Baues aus und kurz nach der Bauzeit 1547 bis 1564.

In seinem Werke über die ursprünglichen Entwürfe zu S. Peter hat H. v. Geymüller mehrere Ansichten, welche uns über die frühere Bauthätigkeit Aufschluss geben, veröffentlicht: einen Kupferstich in Basel, der vielleicht schon vor 1519 entstanden ist und die vier Kuppelpfeiler mit ihren Bögen (ohne Abdachung) zeigt (Pl. 48, Fig. 6), einen Stich des H. Cock in der Bibliothek Barberini (Pl. 49, Fig. 2), den Einblick in den Kuppelraum von der alten Basilika aus auf einer Zeichnung im Soane-Museum zu London (Pl. 24), deren Original im Heemskerk'schen zweiten Skizzenbuch zu finden ist (Blatt 52 v.) und drei Zeichnungen von M. Heemskerk in Dessen erstem Skizzenbuch in Berlin (Pl. 52). Sämtliche Zeichnungen des zweiten Buches, die S. Peter darstellen, neun im Ganzen, hat Jaro Springer besprochen (Jahrb. d. k. preuss. Kunsts. 1891. XII, S. 118 ff.). Aus diesen Darstellungen, denen eine Ansicht auf einem Fresko Vasaris im Palazzo der Cancelleria von 1546 hinzuzufügen ist, gewinnen wir eine Anschauung des Zustandes, in welchem Michelangelo den Bau fand. Die vier Kuppelpfeiler mit ihren Bögen, welche hintermauert und abgedacht sind, ragen hinter dem erhaltenen Längshause der alten Basilika hoch empor. In der Vierung befindet sich ein Altargehäuse in dorischem Stile, welches von Bramante errichtet und, wie es heisst, von Peruzzi vollendet wurde. Im Westen schliesst sich der von Bramante erbaute provisorische Chor mit seiner dorischen Ordnung an. Das Südkreuz ist begonnen, östlich von der Vierung, also am Ende des Basilikafragmentes, sind Pfeiler begonnen. Nördlich sind zwei Arkadenpfeiler mit Nische bis zur Höhe des ersten Stockwerkes gediehen.

Diesen Ansichten folgen nun andere aus der Zeit der Thätigkeit Michelangelos, die von Letarouilly, C. v. Fabriczy und in Sonderheit von P. N. Ferri (Rassegna d'arte IV, S. 90) zusammengestellt,

aber noch nicht genügend für die uns beschäftigenden Fragen verwerthet worden sind. Einiges habe ich hinzuzufügen. Im Wesentlichen handelt es sich um Darstellungen des Tambours der Kuppel, in einigen wenigen aber gewahren wir auch andere Theile des Baues. Die geringere oder grössere Vollendung des Tambours erlaubt eine allgemeine zeitliche Anordnung.

1. Skizze von Giov. Antonio Dosio in den Uffizien. Nr. 4345 (Archit.). Ferri Abb. F. Blick von Südost. Vorne der Rundbau der Madonna della Febbre, neben dem rechts der Obelisk steht. Wir haben den schrägen Einblick in das schon vor Michelangelos Zeit vollendete Tonnengewölbe der südlichen Tribuna, dessen Pfeiler ja bereits von Bramante begründet worden waren (vgl. v. Geymüller: die ursp. Entwürfe Pl. 45) und durch dieses in das Tonnengewölbe des Kreuzschiffes. Auch der Bogen zwischen dem südwestlichen Kuppelpfeiler und der Südwand ist bereits fertig: unser Blick trifft auf die südliche Nische in diesem Pfeiler. An der Apsis wird gebaut: die Umfassungsmauer ist nur zum Theil bis zur oberen Höhe der Fenster gediehen, deren eines mit Spitzgiebel ausgeführt ist. Die zwei Bogen, die vom Kreuzarm und vom Mittelschiff in die spätere Cappella Clementina führen, sind vollendet. Der Tambour der Kuppel hat erst die Höhe erreicht, wo die Säulenordnung aufsetzen soll. — Die Zeichnung gehört also in die erste Periode der Thätigkeit, wie wir sehen werden, etwa in das Jahr 1549.
2. Im zweiten Skizzenbuch des Heemskerk in Berlin Bl. 60 v. (J. Springer a. a. O. S. 121) Blick von Norden. Vom nördlichen Querhaus sind die Pilaster und die untersten Fenster fertig. Durch den Vierungsraum sieht man bis zur Apsis des südlichen Querhauses, das schon höher gediehen ist, als das nördliche. Am Tambour, an dem gearbeitet wird, nur der Sockel vollendet. Es handelt sich hier, wie bei 3, um spätere Zeichnungen, die den früheren Blättern des Skizzenbuches (1536—1538) hinzugefügt sind, was Springer entging. Das Blatt ist von grosser Wichtigkeit für die Baugeschichte; denn es zeigt, dass gleichzeitig mit der Südtribuna auch die nördliche Tribuna schon in Angriff genommen, wenn auch nicht so weit gefördert war. Wie wir unten sehen werden, ist unser Blatt etwa 1550 anzusetzen.
3. Ebendaselbst 60 v. Blick vom Süden. Der Tambour ist weiter vorgerückt im Bau. Die südliche Apsis ist bis zur zweiten Fensterreihe gediehen. Die Pilaster bis zu den Kapitälen sind fertig. Etwas später als Nr. 2 anzusetzen. Der

südliche Tribunenbau etwa in dem Zustande, wie die Dosio'sche Zeichnung Nr. 5 ihn darstellt.

4. Ausgeführte Zeichnung von Dosio, Uffizien Nr. 91 (Archit.). Abb. (nicht getreu) Heath Wilson S. 514, pl. 19. Ferri E. Blick vom Süden in die Vierung. Links Einblick in die Arkade zwischen südwestlichem Kuppelpfeiler, an dem das Tabernakel zu sehen, und Südwand. Es wird am Tambour gearbeitet, der nördlich noch sehr niedrig, westlich bis zur vollen Höhe der Säulen aufgemauert ist. In der Mitte des Raumes das Altargehäuse Bramantes. Die Zeichnung ist, dem Tambour nach zu schliessen, etwas später als die vorige.
5. Zeichnung Dosios in den Uffizien Nr. 2535 (Archit.). Blick von Osten auf die Südtribuna (nicht auf den Chor, wie Ferri meint). Wir sehen den Obelisk, dahinter die Madonna della Febbre und darüber, wie auch über kleinen Häusern rechts, den Rohbau des Treppenthurmes im Eckpfeiler, neben ihm rechts den Bogen, der vom Kreuzarm in die spätere Cappella Clementina führt, links die Südapsis im Rohbau, der etwa in der Höhe des Attikaansatzes abschliesst. Vom Tonnengewölbe des Kreuzarmes, das, dem früheren Bau angehörig, auf Nr. 1 sichtbar war, ist Nichts zu sehen; wir müssen annehmen, dass es inzwischen abgerissen wurde. Die ein wenig zum Vorschein kommende südliche Seite des Tambours ist fertig. — Befremdlich ist die Erscheinung der Südapsis. Man würde bei flüchtigem Blick annehmen, es handle sich um eine Apsis mit Umgang, da der untere Theil des Mauerwerkes, an dem die Pilaster (etwa in ihrer zweidrittel Höhe) ausgeführt sind, vorspringt. In der zurückliegenden Mauer oben sehen wir seitwärts rechts und in der Mitte eine in die Tribuna führende rundbogige Öffnung. Die Erklärung kann keine andere sein, als dass die Mauer oben noch nicht zu ihrer ja sehr beträchtlichen Dicke gebracht ist, sondern dort abschliesst, wo der Umgang innerhalb dieser Mauer beginnt. Die Öffnungen sind die Fenster mit dem Entlastungsbogen. Die Skizze muss, wie wir sehen werden, Mitte der fünfziger Jahre entstanden sein.
6. Dem B. Peruzzi zugeschriebene Skizze in den Uffizien Nr. 539 (Coll. Santarelli). Abb. Ferri A. Blick aus der Via di Borgo nuovo auf den Petersplatz. Hinten der Tambour, theilweise fast bis zum Säulenarchitrav gelangt. Nur flüchtig angedeutet. Wie man sieht, kann von Baldassares Autorschaft nicht die Rede sein, — er stirbt 1536!
7. Stich eines Turnieres im Hofe des Belvedere unter Pius IV. 1565. Von Jakob Bink in Lafreris Speculum Romanae magni-

ficentiae. Abb. Letarouilly (Le Vatican, cour du Belvedere Pl. 7). Ferri L. Dies Blatt, welches die Thatsache von Nr. 2 bestätigt, ist von grosser Wichtigkeit, da es zeigt, wie weit der Bau von Michelangelo geführt wurde. Der Blick auf den Bau ist von Nordosten. Die östliche Seite des Tambours ist bis zum Kreuzgesims vollendet; im Norden und Westen fehlt noch das Gebälk auf den Säulen. Die Fenster zeigen abwechselnd Segment- und Spitzgiebel. Das Tonnengewölbe des nördlichen Kreuzarmes ist ausgeführt, ebenso die beiden Arkaden, die vom Nordtransept und vom Mittelschiff in die spätere Cappella Gregoriana führen. Die nördliche Tribuna ist bis zur halben Höhe der Attika gediehen: wir sehen Fenster und Nischen genau so, wie sie heute sind.

8. Skizze im Stuttgarter Skizzenbuch. Abb. und Besprechung auf Grund H. v. Geymüller'scher Angaben von C. v. Fabriczy im Archivio stor. dell' Arte 1903, IV, S. 113 und 125. Man schaut von Nordwest auf den Bau, also auf den Bramante'schen provisorischen Chor, der hier mit einem Dache bedeckt ist, und auf das nördliche Querschiff, dessen Tribuna hier ganz, bis zum Kranzgesims vollendet ist (also innen auch die Wölbung fertig). Die Kapelle zwischen Chor und Nordschiff ist nun begonnen: die Mauern erheben sich ganz niedrig über der Erde, und man sieht durch den grossen Bogen in das Querschiff. Auch der Mauerbau der anderen Kapelle zwischen Chor und Südschiff ist angefangen, und zwar höher (etwa bis zur halben Höhe) aufgeführt. — Das Skizzenbuch wird von Fabriczy zwischen die Jahre 1568 und 1579 angesetzt. Ich möchte annehmen, dass die Zeichnung etwa Anfang der siebziger Jahre entstand.

9. Lavirte Federzeichnung in der Kunsthalle zu Hamburg Nr. 21311. Bisher nicht beachtet. Einblick von der alten Basilika aus in den Kuppelraum — also dieselbe Vedute wie in der früheren Zeichnung im zweiten Heemskerk'schen Skizzenbuch und im Soane-Museum in London. Im Kuppelraum steht noch der provisorische Altarbau Bramantes. Der Tambour ist fertig. Bezeichnet: questo e ritratto di santo Pietro dalla porta della chiesa vecchia acanto all'organo verso la testa della croce di bramante.

Die folgenden Ansichten, die alle den Tambour vollendet zeigen, sagen uns nichts Besonderes.

10. Zeichnung von Giov. Balducci gen. il Cosci in den Uffizien Nr. 1052 (in cartella). Abb. Ferri B. Darstellung eines Wunders. Im Hintergrund S. Peter.

11. Stich von Mario Kartaro 1575. Ferri J. Ansicht von S. Peter und Vatikan von der Piazza aus.
12. Zeichnung von G. B. Dosio. Uffizien Nr. 2555. (Archit.) Ferri C. Piazza mit Blick auf die (rekonstruirte) alte Basilika, dahinter der Neubau. Rechts sieht man die vollendete nördliche Tribuna vorragen.
13. Stich des G. B. de Cavalieri, das Jubiläum von 1575 auf der Piazza darstellend. Die Architektur ist eine Reproduktion der Zeichnung Nr. 10. Abb. Ferri K.
14. Stich in der Bibliothek zu Genf. Abb. bei Letarouilly (Vatican, Ancienne Basilique de S. Pierre Pl. 9, 2). Die nördliche Tribuna ist angedeutet, die südliche nicht.
15. Fresko von Paris Nogari im dritten Stock der Loggien des Vatikan, darstellend die Prozession Gregors XIII. 1580. Abb. Corrado Ricci in der „Lettura", April 1903. Der Tambour vollendet, auch der Tambour der kleineren Kuppel rechts.
16. Ebendaselbst. Anderes Fresko, den Petersplatz darstellend. Tambour vollendet. Ein kleines Werkhäuschen steht auf ihm. Die Darstellung betrifft den Bau der Akademie durch Gregor XIII.
17. Ansicht von „S. Petri templum Romae". Stich: Henri Cliven inv. Philipp Galle excud. Bei Letarouilly (a. a. O. Pl. 9).
18. Fresko im grossen Saal der Vatikanischen Bibliothek. 1588.
19. Im kleineren (zweiten Raume) ebendaselbst Fresko, die Errichtung des Obelisken auf der Piazza 1586 darstellend.
20. Radirung in Dom. Fontana: Della trasportatione dell' obelisco vaticano. Rom 1590, p. 8.

Erst die Kenntniss einiger dieser Zeichnungen (Nr. 1, 2, 3 und 5) setzt uns in die Lage, die Beantwortung der Frage, welche Baugeschichte die südliche Tribuna gehabt, zu versuchen.

F. Die südliche Tribuna, gen. die Kapelle des Königs von Frankreich.

An dieser Stelle befand sich ein der hl. Petronilla geweihter Rundbau, welcher von Bramante abgerissen wurde. Die Bezeichnung: Kapelle des Königs von Frankreich erhielt dieser Bau, weil Ludwig XI. ihn hatte restauriren und mit zwei „Cappellanie" versehen lassen. H. v. Geymüller wies nach, dass Bramante in der That, wie Vasari sagt, die Tribuna hier begonnen und bezweifelt Vasaris Angabe, Peruzzi habe Veränderungen mit ihr vorgenommen (a. a. O. S. 297). Dargestellt sind diese Bauanfänge (ein begonnener Mittelpfeiler und Wandnischen im Umgang) auf der einen Zeichnung des Heemskerk, auf welcher wir rechts den westlichen Eckpfeiler dieser

Tribuna (von Bramante begründet, von Raphael und Antonio da San Gallo ausgeführt) gewahren (Pl. 52, Fig. 1), und auf Zeichnungen des Berliner zweiten Skizzenbuches (Bl. 1 v., 7 v., 54 v. Abb. a. a. O. S. 120, 54 v.), welche deutlich in wenig über die Erde herausgewachsenen Mauern den Bramante'schen Nischenkranz der Apsis erkennen lassen. Michelangelo bei seiner Verkürzung der Tribuna musste diese Anlage vernichten.

Den Beginn seines Neubaues zeigt die Dosio'sche Skizze Nr. 1. Wir dürfen sie etwa in das Jahr 1549 versetzen, denn Anfang 1551 sind schon die Fenster des zweiten Geschosses vollendet, ist die Arbeit also etwa bis zum Ansatz der Wölbung gediehen. Zwischen 1549 und 1551 ist die Heemskerk'sche Zeichnung Nr. 2, die den Tambour noch wie auf Nr. 1, die Apsis aber höher aufgeführt zeigt, anzusetzen. Eine ähnliche Phase des Baues etwa 1551 zeigt die Heemskerk'sche Skizze Nr. 3: er ist bis zur zweiten Fensterreihe gelangt, die Pilaster bis zu den Kapitälen sind fertig; der Tambour ist weiter fortgeschritten als in Nr. 2. Dann scheint die Arbeit hier zunächst aufgegeben worden zu sein, denn erst 1557 vernehmen wir von der Wölbung, und zwar, dass sie missglückt ist und wieder abgetragen werden muss.

In den hierauf bezüglichen zwei Briefen an Vasari im Juli und August wird die Wölbung genau so beschrieben, wie wir sie heute in den Apsiden ausgeführt sehen.

„Dipoi come si cominciò appressare al mezzo tondo, che è nel colmo di detta volta, s'accorse dell' errore che facea detta cèntina, come si vede qui nel disegno, che con una cèntina sola si governava, dove ànno a essere infinite, come son qui nel disegno le segnate di nero. Con questo errore è ita la volta tanto innanzi, et s'à disfare un gran numero di pietre, perchè in detta volta non ci va nulla di muro, ma tutto travertino; e il diametro de' tondi senza la cornice che gli recigne è ventidue palmi." Und:

„Perchè sia meglio inteso la difficultà della volta ch'io mandai disegnata, ve ne mando la pianta, che non la mandai allora, cioè detta volta, per osservare il nascimento suo insino di terra. È stato forza dividerle in tre volte, in luogo delle finestre da basso divise da pilastri, come vedete che vanno piramidati al mezzo tondo del colmo della volta, come fa il fondo e' lati della volta. Ancora e' bisognia governarle con un numero infinito di cèntine e tanto fanno mutazione e per tanti versi di punto in punto, che non ci si può tener regola ferma; e' tondi e' quadri che vengono nel mezzo de' loro fondi, anno a diminuire e acrescere per tanti versi e andare per tanti punti, che è difficil cosa a trovarne il modo vero. Nondimeno avendo il modello, com' io fo di tutte le cose, non si doveva mai pigliare sì grande errore di volere con una cèntina sola

governare tutt' a tre que' gusci; onde n'è nato, ch'è bisogniato con vergognia e danno disfare: e disfassene ancora un gran numero di pietre. La volta e' conci e' vani è tutta di trevertino, come l'altre cose da basso: cosa non usata a Roma." (Lett. 546. 547.)

Das fast vollendete Gewölbe ist also 1557 wieder abgetragen worden; ward es, wie Michelangelo beabsichtigt, damals von Neuem aufgeführt und beendigt? Wir dürfen es voraussetzen. In der freilich etwas befremdenden perspektivischen Ansicht des Stuttgarter Zeichners sieht man nur das Profil (Säulenordnung und Attika), aber doch deutlich genug, um die Vollendung der Tribuna annehmen zu lassen.

Welches Stadium der Thätigkeit an dieser Tribuna aber wird durch die Dosio'sche Zeichnung Nr. 5 bezeichnet? Es ist schwierig, über diese sich klar zu werden. Ich erwähnte, dass wir den Rohbau vor uns haben mit dem Treppenthurm an der Ecke, der später durch die schräge Wand verkleidet werden sollte. Der Bau ist zu viel grösserer Höhe (Architravhöhe der Säulen) aufgestiegen, als in Nr. 1, der obere Theil der Mauer ist noch nicht in voller Dicke ausgeführt, die Pilaster sind nur bis zu etwa zweidrittel Höhe gelangt. Es ist dieselbe Phase dargestellt, wie in den Heemskerk'schen Skizzen 2 und 3. Es ist eine Pause in der Arbeit eingetreten, denn die Mauern sind oben abgedacht. Was nun aber überrascht ist dies, dass hier Nichts mehr von den Pfeilern und dem Tonnengewölbe des Kreuzarmes zu sehen ist, den wir auf Nr. 1 gewahren. Dieser Bestandtheil des älteren Bramante'schen Baues ist inzwischen abgetragen worden.

Auch die Datirung des Blattes begegnet Schwierigkeiten. Einerseits müssen wir uns nämlich daran erinnern, dass schon 1551 das Bauwerk bis zur Attika aufgeführt war, andrerseits sehen wir an dem Stück Tambour rechts die Säulen schon ganz ausgeführt. Ihr abfälliges Urtheil über die Fensteranlage konnten die Kritiker schon aussprechen, als der Bau in dem Zustande war, wie wir ihn hier sehen. Es stände Nichts im Wege, die Zeichnung etwa in das Jahr 1551 zu versetzen, also in dieselbe Zeit, wie die Heemskerk'sche Skizze Nr. 3. Aber der Tambour? Dieser ist in Nr. 3 ja noch nicht so weit wie hier! Ich glaube, wir kommen aus dem Dilemma nur heraus, wenn wir annehmen, die Apsis war 1551 schon so weit gediehen, wie der Zeichner sie giebt. Dann aber trat eine längere Unterbrechung der Arbeit ein, wie sie sich auch aus unserer Prüfung der Dosio'schen Skizze Nr. 1 ergab, und indess der Tambour inzwischen an der Südseite bis zur vollen Höhe gediehen war, blieb die Tribuna im alten Zustand. Da sie 1557 eingewölbt wurde, dürfte die Arbeit an ihr 1556 (vielleicht schon 1555) von Neuem betrieben worden sein. 1555 nun sagt ja Michelangelo, dass

er schon bald an die Wölbung der Hauptkuppel gehen könne; der Tambour war also an einzelnen Stellen schon vollendet oder der Vollendung nahe. Die Stellen, wo dies zuerst der Fall war, waren im Norden und im Süden, wie sich dies aus mehreren Ansichten ergiebt. Also dürfen wir uns unsere Zeichnung etwa 1554 entstanden denken, vielleicht auch schon etwas früher.

1558 wird die Tribuna dann zum zweiten Male gewölbt. Wann das angränzende Tonnengewölbe, das zerstört worden war, neu ausgeführt ward, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen, vermuthlich 1555 und 1556.

G. Zusammenfassendes.

Die sehr allgemeinen Resultate, welche unsere Prüfung der litterarischen Nachrichten ergab, erfahren durch die der Zeichnungen, wie wir sehen, doch mehrfach eine nähere Bestimmung.

Im Jahre 1547 hat er zuerst die Ausfüllung der Kuppelpfeiler vorgenommen und dann nach Vollendung der Zwickel den Tambour begonnen, dessen unterer Sockeltheil 1549 vermuthlich vollendet wurde. In eben dieser Zeit beginnt die Thätigkeit am nördlichen Kreuzarm und dessen Tribuna und, nach Wegräumung der älteren Bautheile der Bramante'schen Apsis, der Bau der Südtribuna, der rascher vorausschreitend, als die nördliche Tribuna, 1551 bis zur Höhe des Pilasterarchitraves gelangt, ohne dass es aber in den oberen Theilen aussen schon zur Vollendung und Bekleidung käme. Die Treppenthürme zur Seite der Tribuna sind bis zu gleicher Höhe gelangt, aber noch nicht durch die äussere schräge Mauer verdeckt. Das Bramante-San Gallo'sche Tonnengewölbe im linken Kreuzarm wird abgetragen. Dann bleibt die Arbeit an dieser Tribuna mehrere Jahre stehen. Am Tambour wird gearbeitet, vermuthlich auch am nördlichen Querarm und der angränzenden Tribuna. 1555 sind Theile des Tambours im Süden und Osten schon bis zur Höhe des Säulenarchitraves gelangt — die Theile im Norden und Westen bleiben im Rückstand. 1555 und 1556 ist man am südlichen Kreuzarm und der Tribuna daselbst thätig. 1557 wird die letztere gewölbt. Das Gewölbe wird wieder abgebrochen und 1558 neu gemacht. In den folgenden Jahren scheint vornehmlich an der Nordtribuna gebaut worden zu sein, vielleicht damals, (wenn nicht schon früher), auch an den beiden Kapellen zu Seiten des Chores. Der Tambour macht geringe Fortschritte.

Als Michelangelo stirbt, ist der Tambour noch nicht ganz vollendet, Südarm und Südtribuna vollendet, die Nordtribuna fast bis zur Wölbung gediehen, die Kapellen am Chor zeigen, die eine das

Mauerwerk noch ganz niedrig, die andere bis zur halben Höhe gelangt. An Bramantes provisorischen Chor ist die Hand noch nicht gelegt.

Vignolas nächste Aufgabe ist die Vollendung des Tambours und der Nordtribuna mit dem anstossenden Gewölbe, wie es heisst, auch der Kapellen neben dem Chor und der kleineren Kuppeln (Gurlitt: Geschichte des Barock S. 52). Giacomo della Porta hatte vielleicht noch an diesen zu thun und wird dann die Einwölbung der Cappella Gregoriana, auf deren Altar bereits 1578 das alte Bild der „Madonna del soccorso" überführt wurde, vorgenommen haben. Von 1585 an beschäftigt ihn der Bau der Chortribuna, nach deren Vollendung er 1588 bis 1590 die Kuppel wölbte. Schliesslich führte er den Kuppelraum der Cappella Clementina aus.

Umfassender, als man gemeinhin annimmt, stellt sich bei solcher Prüfung Michelangelos Thätigkeit heraus. Das gesamte Äussere des Kreuzschiffes und Chores, bis in alle Details hinein — wenn auch nicht Alles von ihm selbst ausgeführt — ist seine Schöpfung; nicht allein die Kuppel, die bis auf eine etwas stärkere, von Porta vorgenommene Ausbauchung in den unteren Theilen, mit seinem Modelle übereinstimmt. Zu ergänzen in Gedanken haben wir nur die auf dem Kranzgesims ringsumlaufenden Balustraden mit Statuen und vor der Attika der Kuppel die Volutenstützen und Statuen. Auch die beiden niedrigeren Kuppelthürme möchte ich nicht anstehen, auf des Meisters Zeichnung zurückzuführen. Hierüber aber haben wir keine Sicherheit.

Auch die architektonische Gestaltung und Dekoration im Innern aber, lassen wir nur Bramante den entscheidend bedeutungsvollen Ruhm der grundlegenden Raumrhythmisirung, ist im Wesentlichen Michelangelos Werk. Die Pilasterordnung und die Kassettirungen der Norm bildenden Tonnengewölbe freilich sind von Bramante und seinen Nachfolgern gegeben worden, aber die Fenster- und Nischenbildungen sind von Michelangelo. Mit nicht minderer Sicherheit ist ihm die Gestaltung der kleineren Kuppeln zuzuschreiben, denn wenn er selbst auch keine derselben ausgeführt hat, so hielt sich Giacomo della Porta doch gewiss an seine Zeichnungen. Seinen Geist, wir mögen nun dessen Äusserungen ästhetisch zustimmen oder nicht, hat er dem Inneren, wenn auch nicht in so unabhängiger Weise wie dem Äusseren, aufgeprägt. Nur die Kuppel hat nicht die von ihm definitiv beabsichtigte halbrunde, sondern die überhöhte Form des früheren Entwurfes im Innern erhalten.

II

S. Giovanni dei Fiorentini

Geschichtliches.

Im Frühjahr 1550 ward Vasari von Julius III. nach Rom berufen und machte für Diesen die Entwürfe zu den Grabdenkmälern der Verwandten des Papstes: Antonio Kardinal de' Monti und Fabiano, in S. Pietro a montorio. Vasari bittet, dass Michelangelo die Oberleitung auf sich nähme. Die von Vasari für die Ausführung vorgeschlagenen Mosca und Raffaello da Montelupo will Michelangelo nicht beschäftigt sehen, dagegen ist er damit zufrieden, dass Ammanati die Arbeit übernähme. Vasari reist ab und überlässt dem Meister, die Kapelle zu fundiren. Da macht Bindo Altoviti den Vorschlag, die Gräber in S. Giovanni dei Fiorentini unterzubringen und zu diesem Behufe diese Kirche, die Jacopo Sansovino unter dem Protektorat Leos X. zu nahe am Tiber angelegt und deren Bau von Antonio da San Gallo fortgeführt, dann aber aufgegeben worden war, vollenden zu lassen. Der Papst solle den Chor bauen, sechs Kapellen würden die Florentiner Kaufleute errichten. Am 1. August berichtet Michelangelo an Vasari über die Angelegenheit: „gestern Morgen, als der Papst nach Montorio gegangen war, sandte er nach mir. Ich kam nicht zur Zeit und traf ihn heimkehrend auf der Brücke. Ich hatte eine längere Verhandlung mit ihm über die dort in Auftrag gegebenen Grabmäler, und zuletzt sagte er mir, er wäre entschlossen, sie nicht dort oben zu errichten, sondern in der Kirche der Florentiner, und bat mich um meine Ansicht und eine Zeichnung; und ich bestärkte ihn sehr darin, in der Meinung, dass auf diesem Wege die Kirche zur Vollendung kommen werde." — Am 22. August meldet er, dass er Ammanati besucht und mit Dessen Arbeit an Vasaris Werk (den Grabmälern) sehr zufrieden sei. Der Gedanke an den Neubau von S. Giovanni ist wieder in den Hintergrund getreten, da das Geld nicht aufzubringen ist. Es soll nun doch in S. Pietro in montorio fundirt werden und Michelangelo bestimmt einen an S. Pietro del Vaticano beschäftigten Maurer dafür. Da aber der sich in Alles mischende Bischof Aliotti, „il Tantecose", seinerseits einen Maurer designirt, zieht sich der Meister von der ganzen Angelegenheit zurück. In dem Briefe heisst es: „genug, an die Kirche der Florentiner, scheint mir, hat man nicht weiter zu denken."

Im Juli 1559 wird der Plan aber wieder aufgenommen. Die Florentiner haben Geld für den Bau gesammelt; die Konsuln und Räthe der „nazione fiorentina" beschliessen, dass auf den alten Fundamenten ein neues Gebäude errichtet werde, erwählen Francesco

Bandini, Uberto Ubaldini und Tommaso de' Bardi als Prokuratoren und wenden sich mit der dringenden Bitte an Michelangelo, er möge dem Bau sich widmen. Er antwortet, dass er, ohne Einwilligung des Herzogs Cosimo, nicht eine andere Arbeit, als die an S. Peter übernehmen könne. Am 10. August übernimmt auf Bitten der Florentiner Herzog Cosimo das Protektorat. Am 19. Oktober danken die Florentiner für Dessen Interesse und theilen ihm mit, dass sie sich wegen des Modelles der Kirche, damit dieselbe würdig werde, an Michelangelo gewandt hätten. Dieser habe eine Zeichnung begonnen. Der Herzog wird ersucht, an den Meister zu schreiben und ihm den Bau empfehlen zu wollen. Er erfüllt diese Bitte am 26. Oktober und drückt, Leos X. gedenkend, Michelangelo den Wunsch der Ausführung eines Kirchenmodells aus. Dieser erwidert am 1. November, der Wunsch sei ihm Befehl und erklärt sich bereit, sich der Kirche anzunehmen, obgleich er bei seinem Alter ja wenig mehr versprechen könne. Er hat fünf Zeichnungen gemacht, deren auch nach seiner Meinung würdigste und reichste von den Prokuratoren gewählt worden ist. Er lässt sie von Tiberio Calcagni, da ihm das Zeichnen schwer fällt, sauber ausführen; sie wird am 2. Dezember an den Herzog gesandt, der am 22. Dezember seiner Bewunderung Ausdruck giebt. Der Meister selbst sagt: niemals, auch zur Zeit der Griechen und Römer nicht, sei Dergleichen gemacht worden. Calcagni verfertigt nun auch die Zeichnungen für die Profile und führt ein Modell nach den Anweisungen in der Grösse von 8 Palmi aus, nach welchem das Holzmodell, das Vasari im florentinischen Konsulat sah, gearbeitet wird. Calcagni überbringt im April dem Herzog, der über des Meisters Eifer erfreut ist, die Zeichnungen nach Pisa. Auf die schmeichelhaften Dinge, die ihm gesagt werden, erwidert Michelangelo, er bedaure nur so alt und dem Tode nahe zu sein (25. April). Am 30. April erhält er vom Herzog, der zugleich auch an die Prokuratoren schreibt, einen Brief, in dem es heisst: „Wir sind so verliebt in Eure Zeichnung für die Kirche der Nation, dass Wir bedauern, sie nicht vollendet sehen zu können, zur Zierde und zum Ruhm unsrer Stadt, und auch zu Eurem ewigen Gedächtniss, das Ihr wohl verdient; so helft, sie zu verwirklichen." Kurze Zeit darauf kehrt Calcagni heim (2. Mai). Dies ist die letzte Nachricht. Die Ausführung des grossartigen Planes scheitert, nachdem 5000 Skudi ausgegeben worden waren, aus Mangel an Mitteln. Erst später, 1588, wird der Gedanke von Neuem aufgenommen. Giacomo della Porta wird auch hier des Meisters Nachfolger. Er baut die Kirche, deren Chor durch Maderna ausgeschmückt ward und deren Fassade Clemens XII. durch Alessandro Galilei errichten liess. (Belege in den Annalen des I. Bandes meines Werkes unter den betreffenden Daten.)

Modell und Entwürfe.

Auf den alten Fundamenten sollte ein neuer Bau errichtet werden, so lautete der Beschluss der Deputati. Welcher Art war dieser ältere Plan, der nicht zur Ausführung gelangt war? In den Vite des Jacopo Sansovino (VII, 498) und Antonio da San Gallos (V, 454) giebt Vasari darüber ziemlich eingehende Auskunft.

In den letzten Lebensjahren Leos X. wird der Bau, der an Herrlichkeit, Grösse, Kosten, Schmuck und Gestalt alle anderen damals entstehenden Nationalkirchen überbieten soll, beschlossen. Die Sorge für ihn übernimmt der Konsul der Florentiner, Lodovico Capponi. Raphael, Antonio da San Gallo, Peruzzi und Jacopo Sansovino fertigen Entwürfe. Der Papst entscheidet sich für den Sansovinos: einen Zentralbau mit vier Tribunen (Kuppeln) an den Ecken und einer grösseren Kuppel in der Mitte (ähnlich wie der Plan in Serlios II. Buch). Da durch die Strasse im Osten die Ausdehnung beengt wird, beschliesst man im Westen die Fundamente in den Tiber vorzuschieben. Man gab für diesen unsinnigen Gedanken, eine so grosse Kirche in einem so wilden Flusse fundiren zu wollen, 40000 Skudi aus (im Leben des San Gallo sagt Vasari: 12000). Bei der Thätigkeit thut Sansovino einen Sturz und begiebt sich zur Erholung nach Florenz. Er überlässt die weiteren Fundamentirungsarbeiten Antonio da San Gallo, der sie in sehr schöner und fester Weise ausführt und ein Modell von solcher Schönheit anfertigt, dass die Kirche „stupendissima" geworden wäre (Zeichnungen in den Uffizien, Vasari V, 483). Leos Tod veranlasst eine Unterbrechung in der Thätigkeit, die unter Clemens VII. von Sansovino wieder aufgenommen, dann aber durch den Sacco di Roma unterbrochen wird. Die Fundamente waren mehrere Ellen hoch über das Wasser emporgeführt. Mosca hatte für Antonio einige Kapitäle, Basen und Friese, auch Wappen, deren eines mit der florentinischen Lilie Vasari sehr rühmt, gearbeitet.

Michelangelo hatte also, da er die alten Fundamente benutzen musste, einen Entwurf zentraler Art zu machen, und wir erfahren denn auch, dass das Modell eine Rotonda darstellte (Ritratto di Roma moderna. Rom 1689, S. 248). Dies Modell befand sich in dem Oratorio der Kirche. So sagt der „Ritratto" und Titi (Descrizione di Roma 1763, S. 422). Letzterer fügt hinzu: bis 1720; dann sei es zu Grunde gegangen. Welche Angabe durch Bottari bestätigt wird, der 1747 schreibt, er habe es vor 20 Jahren noch gesehen; jetzt existire es nicht mehr (Fanfani: Spigol. Mich. S. 84 und 86). Was aus den fünf Entwürfen geworden, wissen wir nicht. Ein Grundriss und eine Zeichnung, welche die Fassade und den Schnitt zeigt, wurde von J. von Sandrart in seiner Teutschen Akademie

I. Hauptth. I. Bd. Nr. 46 und 47, und von Marietti in seiner Vignola-ausgabe, Amsterdam 1668 (Pl. 4 und 16) gebracht, und von Letarouilly im Textband zu seinen Edifices modernes S. 541 reproduzirt (Grundriss der Giacomo della Porta'schen Längskirche in den Edifices III, Pl. 255).

Jener Grundriss entspricht unseren Erwartungen und ist daher nicht anzuzweifeln. Wir sehen einen Zentralbau mit vier runden (etwas ovalen) Tribunen, deren jede fünf Wandnischen (für Altäre) zeigt, an den Ecken in den Diagonalaxen. In den Hauptaxen zwischen den Tribunen, etwas nach aussen vortretend, oblonge rechteckige Räume, an deren Schmalseiten je eine Wandnische eingelassen ist; drei von ihnen haben in der Mitte einen Eingang, die vierte, der Chorraum, ist geschlossen. Die Mauern der Kapellen verbreitern sich an den Ecken, wo die Tribuna ans Rechteck stösst, zu Pfeilern, die, durch Nischen belebt und mit zwei Säulen belegt, die Kuppel tragen.

Der Schnitt zeigt im unteren Geschosse toskanische Ordnung: die Säulen und die in den Kapellen die Wände gliedernden Pilaster stehen auf Sockeln. Das fortlaufende Gebälk dient als Kämpfer für die Arkaden. Die Gewölbe sind Tonnen. Die Nischen haben Rahmen mit Spitzgiebeln. Das zweite Geschoss, den Rhythmus der grösseren und kleineren Intervalle fortsetzend, dient als Tambour. Die Säulen vor den Pfeilern, Fenster mit oberer Lichtzufuhr einschliessend, die Segmentgiebel tragen, sind jonisch. Das untere Geschoss greift durch seine Arkaden, über denen oblonge Füllungen angebracht sind, in den Tambour ein. Darüber erhebt sich die genau halbrunde Kuppel; ihre Gliederung in schmälere und breitere Streifen entspricht derjenigen des unteren Geschosses und Tambours. In den drei Zonen alterniren runde und rechteckige Füllungen. Eine Laterne bekrönt das Ganze.

Das Äussere hat dorische Wandpilaster, im unteren Geschosse Fenster mit geradem Gesims und Rahmung mit Ohren, im oberen einfach gerahmte. Die Portale haben spitzen Giebel. Der Tambour beginnt begreiflicher Weise in grösserer Höhe, über den Arkaden und Tribunengewölben, und erhebt sich, durch ein Gesims abgeschlossen und durch zwei Stufen darüber in die Kuppel übergehend, höher. Hierdurch erhält die verkürzte Kuppelform aussen etwas breit Gedrücktes. Wie denn überhaupt das ganze Gebäude etwas breit und schwerfällig sich Lagerndes hat.

Es frägt sich nun: ist dieser Entwurf, der Verwandtschaft mit Serlios Zentralbauten nicht verkennen lässt, der definitiv zur Ausführung bestimmte? Man wäre doch einigermaassen verwundert, wenn auf ihn der Ausspruch Michelangelos, der, wie Vasari sagt, sonst Dergleichen nie zu sagen pflegte, bezogen werden sollte:

„weder Griechen noch Römer hätten ihm Gleiches geschaffen". Die schöne Einheit der unteren und oberen Hälfte des Kuppelraumes und die lebendig pulsirende Wirkung der rhythmischen Traveen seien, so meint H. v. Geymüller, die einzigen Elemente, welche etwa Michelangelos hohe Befriedigung erklären könnten. Die Kuppel erhebt sich gleichsam von unten, da alle Linien durchgeführt sind. Es liesse sich bestreiten, ob dies Motiv, das wir übrigens bereits in der Capella di S. Giovanni im Dom zu Siena am Anfang des Jahrhunderts finden, ästhetisch sehr befriedigend gewirkt hätte — ich finde hier Das, was einmal gelegentlich der Peterskuppel v. Geymüller geistvoll als gothisches Element in Michelangelos Architektur bezeichnet.

Wir müssen die Frage offen lassen, ob dieser Entwurf der zur Ausführung bestimmte gewesen. Eine andere ist von Geymüller aufgeworfen worden. Er meint, die Einfachheit der Formen lege die Vermuthung nahe, die Zeichnung sei nicht 1559, sondern schon gelegentlich jener Konkurrenz zu Leos X. Lebzeiten angefertigt worden. Auch zeige sie Verwandtschaft mit einem jener Entwürfe für einen Zentralbau, die er auf das erste Stadium des Juliusdenkmals bezieht und die ich als Entwürfe für S. Giovannino in Florenz bezeichnet habe (s. oben I, 475). Dies ist unzweifelhaft richtig, ja, ich selbst habe längere Zeit geschwankt, ob nicht jene Grundrisse eines Zentralbaues überhaupt für S. Giovanni dei Fiorentini angefertigt wurden. Doch ist die Annahme unhaltbar, weil, wie ich nachwies, gerade auf dem besonders in Frage kommenden Blatte (unsere Nr. XXXVII der Medicizeichnungen s. oben I, S. 477) unleugbare Beziehungen zu den Medicigräbern vorhanden sind. Und dann haben wir in jenen Studien, welche eine Mittelstellung von Säulen zeigen, offenbar Pläne für einen viel kleineren Bau, als es die riesige Kirche in Rom werden sollte. (Nr. XXXIV dürfte übrigens gar nicht in Betracht kommen, da die an S. Stefano erinnernde Grundrissanlage nicht mit den Fundamenten von S. Giovanni dei Fiorentini in Einklang gebracht werden könnte.) Die Wahrheit scheint mir Dieses zu sein: Michelangelo hat im Jahre 1559 jene älteren Entwürfe für einen Zentralbau sich wieder in Erinnerung gebracht und an einen derselben angeknüpft.

Jene Einfachheit aber scheint mir der Datirung des Entwurfes in die späte Zeit des Meisters nicht zu widersprechen. Durch seine Beschäftigung mit den Problemen von S. Peter ist er Architekt geworden — in der früheren Zeit bleibt er immer der Bildhauer, selbst dort wo er einfache Formen anwendet. Nie auch würde er damals auf plastischen Schmuck verzichtet haben, wie er es hier in auffallender Weise thut. Nirgends aussen mehr eine Nische für eine Statue! Nur durch sich selbst, durch Verhältnisse und Kräfteaus-

druck soll die Architektur wirken. Und vielleicht war es gerade das Bewusstsein solcher erreichten Klarheit und Bestimmtheit des architektonischen Stiles, verbunden mit dem anderen, gewaltigste Raumverhältnisse in Einfachheit zu gestalten, was ihn sein Werk mit Stolz den grössten der Antike vergleichen liess.

III

S. Maria degli Angeli

Zwei Grafen aus dem Hause Orsini, Niccolò und Napoleone, sollen die Ersten gewesen sein, welche den Gedanken gehabt, in dem Tepidario der Diokletianischen Thermen eine Kirche und für die Karthäuser ein Kloster daneben zu begründen. Aber ihr Plan verwirklichte sich nicht. In Jahre 1527 kam ein Priester Antonio del Duca, Rettore der chiesa di Sant' Angelo in Palermo, nach Rom und erreichte nach vielen Bemühungen die Einführung des besonderen Kultus der sieben Engel, der durch die Auffindung eines Bildes der sieben Engel in seiner Palermitaner Kirche entstanden war. Der Kultus erhielt seine Stätte in den Thermen, wo jener Antonio auch begraben worden ist. Am 5. August 1561 weihte Pius IV. die Thermen der Maria (es war der Tag des Schneewunders) und den Engeln, verlieh der Kirche den Kardinalstitel und siedelte die Karthäuser aus S. Croce in Gerusalemme hier an. Der Papst liess verschiedene Zeichnungen für die Umwandlung der antiken Kirche von ausgezeichneten Architekten machen, wie Vasari erzählt, und gab derjenigen Michelangelos, welcher für die Bedürfnisse der Karthäuser in schönster Weise Sorge trug und die vorhandenen Baubestandteile mit feinem Urtheil verwerthete, den Vorzug. „So entstand eine Kirche von grösster Schönheit mit einem Eingang, der alle Ideen der Architektur übertraf, und der Meister trug grossen Ruhm und Ehren davon." Zur Zeit als Vasari schrieb (gegen 1568), hatten die Karthäuser den Bau (offenbar auch des Klosters) fast vollendet. Für die Kirche entwarf Michelangelo im Auftrage des Papstes ein Sakramentsciborium, welches von dem Sizilianer Jacopo del Duca, vermuthlich einem Verwandten jenes Antonio, 1565 „zum grossen Theile" in Bronze gegossen wurde, obgleich er nach des Meisters Tode keine Aussicht hatte, es für die Kirche erwerben zu sehen. (S. den Exkurs über das Ciborium weiter unten.)

Das Paviment wurde unter Gregor XIII ausgeführt. 1701 fertigte auf ihm der Prälat Francesco Bianchini die Meridianlinie mit den Zeichen des Zodiakus an. In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wurde unter Leitung des Padre Alessandro Montecatini die Kirche restaurirt. Damals wurden die Öffnungen, welche den

Eingang zu den vier Kapellen bildeten, durch den Architekten Orlandini zugemauert. (Nach Memoiren des Vanvitelli in der Akademie von San Luca, zitirt von Letarouilly, S. 658.) Eine vollständige Umgestaltung fand 1749 statt, als man dem Bau eine Kapelle für den beato Niccolò Albergati hinzufügen wollte. Luigi Vanvitelli veränderte den Plan, indem er das bisherige Michelangelo'sche Schiff zum Querschiff machte, worüber weiter unten Näheres.

Der antike oblonge Raum des Tepidario mit seinen drei Kreuzgewölben, den Michelangelo für die Kirche herrichtete, hatte an jeder Seite einen Raum vorliegen, in dessen einen Michelangelo das Hauptportal, das er in reichem griechischen Geschmack aus Travertin ausführte, verlegte und in dessen anderen er den Hauptaltar versetzte. Vier vor die Wand tretende antike Syenitsäulen tragen die drei grossen Querbögen. Die mittlere Travee öffnete sich links in einen langen Korridor, an dessen Ende in einer halbrunden Nische ein kleiner Altar der Madonna sich befand, rechts in eine Rotunda (ähnlich wie die der benachbarten, gleichfalls in den Thermen befindlichen Kirche S. Bernardo), in welche die meist benutzte Seitenthüre der Kirche führte. Die vier anderen Wandfelder öffneten sich in vier Seitenräume, die von Michelangelo roh gelassen wurden, aber als Kapellen ins Auge gefasst waren. (Nach dem Abbate Titi.)

Die von Vanvitelli vorgenommene Veränderung bestand in Folgendem. Das Hauptportal wurde zugemauert und hier der Altar des beato Niccolò errichtet. Die Seitenthüre wurde zum Haupteingang und der Altar der Madonna zum Hauptaltar gemacht, so dass nun Rotunda, Mitteljoch und Korridor zum Längsschiff wurden, das aber begreiflicher Weise unausgebildet und viel schmäler ist, als der grossartige, zum Querschiff degradirte Raum. Die im nunmehrigen Längsschiff angebrachten Säulen wurden aus Backstein aufgemauert und in Imitation von Granit bemalt, was zur Folge hatte, dass auch die Syenitsäulen eine solche Bemalung erhielten.

Da es sich hier nur um die Adaptirung einer grandiosen antiken Anlage handelte und das Portal verschwunden ist, kann von einer Michelangelo'schen Architektur doch nur in sehr bedingter Weise geredet werden. In der Gestaltung der vier Kompositsäulen (mittlere Travee) und der vier korinthischen (in den Ecken), der entsprechenden Pilaster des sehr reichen und feinen Gebälkes und Gesimses hat sich der Meister ganz an die Antike gehalten. Der Fries ist mit Fruchtkränzen geschmückt (die an den Schmalseiten sind in derberer, stärker reliefirter Weise offenbar von Vanvitelli nach dem Muster der von Michelangelo an den Längswänden nachgebildet worden).

Bezüglich der Seitenräume, die von Vanvitelli zum Hauptschiff gemacht wurden, ist Folgendes zu bemerken: die unmittelbar an das grosse Michelangelo'sche Schiff anstossenden korridorartigen Räume und die Rotunda, durch welche man heute eintritt, waren schon in der Michelangelo'schen Anlage, erhielten ihre aufgemauerten Säulen und die damit zusammenhängende Ausgestaltung aber erst durch Vanvitelli. Auf die Zeit von Michelangelo (die Pilaster in den Ecken!) weist die eine Kapelle der hl. Magdalena in der Rotunda hin, die dann 1574 durch Gonsalvus Alberus, wie eine Inschrift besagt, ausgeschmückt und mit Grabmälern seiner Familie ausgestattet ward. In eben diesem Jahre 1574, also unter Gregor XIII., sind die vier Kapellen in den Korridorräumen angelegt worden: in einer derselben befindet sich eine so datirte Inschrift. Die architektonische Einrahmung: Rundbogen zwischen jonischen Pilastern, welche Spitzgiebel tragen, dürfte wohl von Giacomo della Porta herrühren — und ebenso die ihr genau entsprechende Wandverkleidung in der Rotunda. 1574 also haben diese Räume ihre Ausschmückung erhalten. —

Unabhängiger als in dem Kircheninnern tritt uns in der Riesenanlage des angränzenden Karthäuserklosterhofes mit seinen hundert Travertinsäulen Michelangelos Architektur vor Augen, hat der Meister auch, wie Letarouilly richtig bemerkt, für die Gesamtanlage die Certosa bei Florenz als Vorbild benutzt. Auch für die Anordnung der einzelnen Zellen mit ihren Gärten gilt dies. Nur ist jeder Komplex einer Zelle etwas reicher gestaltet, indem von dem kleinen Korridor aus eine kleine Loggia nach dem Garten sich öffnet. Die Säulenordnung des Hofes ist toskanisch, die Gewölbe haben Stichkappen. Das Attikageschoss zeigt abwechselnd breite viereckige und ovale Fenster, um deren Rahmen die von oben herabsteigenden Linien der Felderfüllung als äussere Begrenzung mit Ohren an den vier Ecken sich herumziehen.

Die Thüren und kleinen Fenster der Zellen haben gleichfalls Umrahmungen mit Ohren, die zwei aneinandergelehnte kleine Voluten in sich schliessen. Das Kranzgesims, auf dem das Dach unmittelbar aufsitzt, wird durch schlichte Pilaster getragen. (Abb.: Grundriss der gesamten Anlage, Blick in den Hof und einige Zellen bei Letarouilly III, 316 und 317.)

IV

Die Capella Sforza in S. Maria maggiore

Vasari sagt: fece allogare a Tiberio (Calcagni), con suo ordine, a Santa Maria maggiore una cappella cominciata per il cardinale

di Santa Fiore, restata imperfetta per la morte di quel cardinale, e di Michelagnolo e di Tiberio, che fu di quel giovane grandissimo danno.

Der Kardinal war Ascanio Guido Sforza, camerlingo di Santa Chiesa. Vollendet wurde die Kapelle — es ist die zweite im linken Seitenschiff, jetzt Pallavicini-Sforza genannt — durch Giacomo della Porta. Sie genoss im XVII. Jahrhundert als Schöpfung Michelangelos eine grosse Berühmtheit, solange nämlich ihre Fassade erhalten war. Joachim von Sandrart im „Anderen Theil des grossen Schauplatzes von dem alten und neuen Rom", 1694, bildete ihren Prospekt und eine Seite ab. (II, Tav. IX u. X.) Vgl. auch P. de Angelis: Basilicae S. M. Majoris descriptio et delineatio. Rom 1621.

Bottari in einem Briefe (Fanfani: Spigol. 90 f.) schreibt 1748: sie sei nicht aus Marmor, sondern aus Travertin und zeige „una semplicità magnifica, una novità bizzara, un grande, un terribile — sembra un' idea astratta e figurata col pensiero o veduta in sogno". Sie sei aber vernachlässigt, weil die zwei anderen reich ausgeschmückten Kapellen Sixtus' V. und Pauls V. den Blick auf sich zögen. Die „superbissima facciata d'una maestà e sodezza ammirabile" mit einer „cancellata di ferro" wolle man jetzt bei der Restauration wegnehmen, weil sie die Symmetrie der Kirche störe. Kurze Zeit darauf, im Juni, ist diese Barbarei wirklich geschehen. Bottari berichtet es am 20. Juli (a. a. O. S. 95) und sagt, er habe vorher eine Zeichnung mit Maassangaben anfertigen lassen.

Dachte Michelangelo, als er sein Grabmal für S. Maria maggiore bestimmte und hierfür die Pietà ausführte (Vasari VI, 189), an diese Kapelle?

Die Anlage ist eine seltsame. Der Hauptraum besteht aus einem kuppligen Gewölbe, das von vier schräggestellten, antikischen Kompositsäulen getragen wird. Links und rechts schliesst sich in flacher, segmentförmiger Rundung je eine Art Apsis an, und zwar nicht in der Breite der Säulendistanz, sondern breiter: zwischen der Vierungssäule und dem seitlichen Apsisabschluss tritt in die Ecke vermittelnd eine Säule. Zwei Pilaster gliedern die Wand der Apsis, die mit segmentförmigem Gewölbe versehen ist. Der viereckige Chor ist mit einem Tonnengewölbe bedeckt. Die Mittelfenster der Apsiden zeigen Michelangeleske Formen: nach unten sich verbreiternd (und zwar stärker wie in der Sakristei von S. Lorenzo) sind sie mit einem Segmentgiebel, der einen spitzen in sich schliesst, abgeschlossen. Der Spitzgiebel steht auf, dem Rahmen entsprechend, schräg gestellten Konsolen mit seltsam geformtem Zahnschnitt und Tropfen und ist mit einer geflügelten Maske geschmückt. In den Apsiden befinden sich die Grabdenkmäler der Guido Ascanio Sforza und des Alessandro Sforza. Die

Inschriften belehren uns darüber, dass Guido zu seinen Lebzeiten (vor 1564) die Kapelle zu bauen begann und Alexander sie 1573 vollendete und ausschmückte.

Sie lauten:

Guido Ascanius Sfortia Diacon. card. S. Florae S. R. E. Camerarius hujus basilicae archipresbyter sacellum hoc pietatis suae monumentum a se dum viveret inchoatum moriens legata haeredibus pecunia absolvi testamento jussit Anno MDLXIV.

Alexander Sfortia S. R. E. Presbyter Card. hujus basilicae archipresbyter sacellum a Guidone Ascanio fratre inchoatum divisque Florae et Lucillae gentis suae patronis a se dicatum bonis ad sacra facienda auxit ornavitque anno MDLXXIII.

Die bizarre, wenig glückliche Anlage des Ganzen dürfte demnach wohl auf Skizzen Michelangelos zurückgehen. Ich mache darauf aufmerksam, dass in dem einen Entwurf für S. Giovannino in Florenz (s. oben I, S. 477 Nr. XXXVI) eine ähnliche seltsame Form der Apsiden geplant ist: Zeichnung der Casa Buonarroti LV, 120.

V

Die Kirche del Gesù

Wir verdanken Klaczko (Jules II, S. 437, A. 2) den Hinweis auf einen Brief Loyolas an den Grafen de Melito vom 21. Juli 1554, in dem berichtet wird, dass Michelangelo die Oberleitung des beabsichtigten Baues von Gesù, der freilich dann erst 1568 von Vignola begonnen wurde, übernehmen wolle.

Die Stelle lautet: „La iglesia ira ahora mas adelante ... tomando cargo de la obra el mas celebre hombre che por acà se sabe, que es Michel-Ange (que tambien tene la de San Pedro), y por devocion sola, sin interes alguno se emplea en ella. (Cartas de San Ignacio de Loyola; Madrid 1874 ff. IV, p. 228. 229.)

VI

Einige dem Meister zugeschriebene kirchliche Bauten

1. Die Cappella Strozzi in S. Andrea della Valle. Es ist die zweite rechts, welche in reicher Wandverkleidung an der Altarwand die Bronzekopien der Pietà und der Rahel und Lea (am Juliusdenkmal) zeigt. Joachim von Sandrart im „Anderen Theil des grossen Schauplatzes von Rom" (II, Tav. IV u. V) hat den Prospekt und eine Seite der Kapelle abgebildet. Filippo Titi sagt, man glaube mit Recht, dass sie nach einer Zeichnung Michel-

angelos angefertigt sei. v. Ramdohr (III, 254) äussert sich begeistert über sie.

In der That zeichnet sich die gesamte architektonische Ausschmückung durch grosse Feinheit, Geschmack und edles Marmormaterial aus. Die Altarwand und die beiden Seitenwände haben die gleiche reiche Gliederung — nur zeigt sich an der Altarwand eine mittlere Bekrönung durch einen spitzen Giebel — erhalten. Über einem hohen Sockel, vor dem an den Seitenwänden je zwei Sarkophage stehen, erheben sich vier schön gebildete, kannellirte Kompositsäulen, die zierlich und fein geformtes Architrav, Fries und Gesims tragen und ein etwas breiteres Mittelfeld und schmale Seitenfelder einschliessen. Auf dem Gesims als Abschluss vier Michelangeleske Volutenkonsolen. In der Lunette darüber das Wappen der Strozzi. Die Sarkophage aus schwarzem Marmor haben die Form der Mediceischen. An der Altarwand sind in der Mitte die Pietà, seitlich Rahel und Lea in Bronzekopien angebracht, über letzteren zwei Reliefs: die Kreuzabnahme und Christus im Limbus. Der Altar, aus weissem Marmor, ist schwer in der Form, die an einen Sarkophag erinnert.

In den Sarkophagen bestattet sind die Söhne des Filippo Strozzi: Roberto, Pietro (Marschall Heinrichs II.), Lorenzo Kardinal und Leo.

In der Kapelle auf dem Boden aufgestellt sind zwei prachtvolle Bronzekandelaber.

Die Pietät und Bewunderung der Strozzi für den grossen Künstler, welcher der Freund ihres Hauses war, hat hier ein rührendes Zeugniss gefunden. Sie wollten im Tode von Gestalten und Formen Michelangelos umgeben sein. Es wäre von Interesse zu erfahren, wem sie den Auftrag gaben, diese Komposition aus Motiven und Reminiscenzen von Dessen Kunst zu schaffen und wer sich dieser Aufgabe mit solchem Geschick entledigte.

2. Die Kirche S. Anna de' Palafrenieri. Sie wurde 1575 von Giacinto Barozzi nach einer Zeichnung seines Vaters Giacomo erbaut. „Viele aber sagen, sie sei von Michelangelo entworfen worden."

3. Die Ornamente in der Cappella Cesi in S. Maria della Pace.

Es ist die zweite Kapelle rechts, welche an die mit Raphaels Sibyllen verzierte sich anschliesst. Kein Anderer als Goethe spricht angesichts der Ornamente dieses Raumes von Michelangelo. (Ital. Reise. II. röm. Aufenthalt, Dez.) „Die zwote Kapelle ist nach des Michael Angelo Zeichnungen mit Arabesken geziert, die hoch geschätzt werden, aber nicht simpel genug sind." Sie rühren von Simone Mosca her.

4. Der Brunnen im Garten von S. Susanna. Von diesem weiss Titi Folgendes zu berichten: nel fondo del giardino di questo monastero è una cisterna, la cui sponda è tutta di marmo adorna di pilastri, che reggono un architrave, e dalle scritture di esso monastero si raccoglie, che è opera del Buonarroti non solo quanto al disegno, ma anche quanto all' esecuzione e al lavoro.

Da das Werk nicht mehr erhalten und mir keine Abbildungen bekannt geworden sind, vermag ich mir kein Urtheil zu bilden.

5. S. Maria dell' Orto. Der Bau dieser Kirche wird von Martinello (Roma la etica sacra 1653 S. 219) willkürlich Michelangelo zugeschrieben. Bei Sandrart: Deutsche Ak. (I. Hauptt. I. Band Tav. 65) werden als Architekten Martino Longo senior und Giacomo della Porta genannt. Filippo Titi lässt sie von Giulio Romano bauen; die Fassade sei von Longo, der Hochaltar von Porta.

6. Die Holzdecke des Hauptschiffes von S. Giovanni in Laterano. Sie wurde von Pius IV. gestiftet und ist von den Einen Michelangelo, von Anderen dem Giacomo della Porta zugeschrieben worden.

Sie zerfällt in drei Hauptabtheilungen, deren Mittelfelder (vom Querschiff an gezählt) die Wappen Pius' V., Pius' IV. und Pius' VI. enthalten. Die Hauptbalken sind alle mit Doppelmäander, die Rahmungen der vertieften Felder sehr reich und schön mit Konsolen, Flechtband, Perlenschnur und Sima verziert. Am reichsten die grossen Felder der Mitte, deren Rahmenstreifen Masken, Putten und Festons zeigt. Jede Hauptabtheilung enthält ein oblonges Mittelfeld (mit dem Wappen), das von vier grossen Eck- und vier kreuzförmig angelegten kleineren Mittelfeldern umgeben ist. Dieselben sind mit den Leidenswerkzeugen und kirchlichen Utensilien in Relief geschmückt. Zwischen den Hauptabtheilungen befindet sich ein Streifen mit drei Feldern, welche gleiche Embleme aufweisen. Der Grund der Felder ist abwechselnd blau, roth und grün; die Reliefdarstellungen sind golden. Für die Zuschreibung der Decke an Michelangelo giebt es keinen Anhalt.

B. Profanbauten

I

Das Kapitol

Geschichtliches.

Emsiger Forschung verdanken wir eine genaue Kenntniss der Geschichte des Kapitols auch in der neueren Zeit. Grundlegend wurde der Aufsatz von A. Michaelis: Michelangelos Plan zum Kapitol (Zeitschrift f. bild. Kunst 1891, N. F. II, S. 184ff.). Es folgten Christian Hülsens „Bilder aus der Geschichte des Kapitols", Rom 1899 und das Werk E. Rodocanachis: Le Capitole romain, Paris 1904. Ich darf, auf diese Arbeiten verweisend, mich auf die kurze Erwähnung der Hauptthatsachen beschränken.

Im Anfang des XVI. Jahrhunderts zeigt der Senatorenpalast noch die vier ungleichen Eckthürme, einen hohen Campanile, an der Fassade rechts eine Loggia (lovium) in zwei Etagen, zu der eine gerade Treppe hinaufführt, links eine an die Mauer sich anlehnende unvollendete Treppe über drei Wölbungen. Der Konservatorenpalast, vernachlässigten Eindruck machend, enthält rundbogige Arkaden im Erdgeschoss, unter denen der Kolossalkopf Domitians aufgestellt ist und deren mittlerer Eingang durch zwei Flussgötter flankirt wird (Zeichnungen von Heemskerk. Michaelis S. 685, Fig. 1 und 2. Rodocanachi S. 60, Fig. 22; S. 35, Fig. 9). Links die Kirche S. Maria in Araceli, zu deren Querschiff eine breite Treppe führt; rechts von dieser der Obelisk. (Heemskerk. Michaelis S. 187, Fig. 3. Rodocanachi S. 31, Fig. 6). 1520 ordnete der Senator Pietro Squarcialupi Arbeiten am Konservatorenpalast an, die, in einer Wiederherstellung der Arkaden und in der Anlage einer Reihe gleichmässiger Fenster mit geraden Gesimsen bestehend, uns durch den Stich des Hier. Kock von 1562 (Abb. Michaelis S. 189, Fig. 5. Rodocanachi S. 63, Fig. 24) bekannt sind.

Karls V. Besuch in Rom 1536 veranlasst Pläne einer Verschönerung des Platzes, mit dessen durch Jahrzehnte sich hinziehenden Ausgestaltung und Ausschmückung man damals beginnt. Offenbar wird Michelangelos Gutachten eingefordert. Am 10. Dezember 1537 erhält er das Römische Bürgerrecht. Trotz des Einspruches, den das Kapitel der Lateranskirche erhebt (28. November 1537 und 9. Januar 1538), wird im Frühjahr 1538 die Reiterstatue des Marc Aurel vom Lateransplatz überführt und das Material für ihr Posta-

ment dem Forum Trajans entnommen. Ein Theil der Kosten wird vom Consiglio comunale aufgebracht; der Beschluss vom 22. März 1538 besagt: quod dicta summa erogari debeat in reformatione statue M. Antonii in platea Capitolii secundum judicium Michaelis Angeli sculptoris.

Nicht die Kleriker allein, auch Michelangelo war gegen die Übertragung der Statue. Diese interessante Thatsache erfahren wir aus einem Briefe des Giovan Maria della Porta an den Herzog Francesco Maria von Urbino, den Georg Gronau publizirt hat (Beiheft zum Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXVII, S. 9): Michelangelo contrastò assai, per quanto lui mi dice, che questo cavallo non se levasse, parendogli che 'l stesse meglio dove l'era, et che se lui non havesse tanto disuaso il Papa che S. Sta. voleva similmente levare gli dui cavalli e statue di Montecavallo. Hiernach scheint es, dass Paul III. auch die letzteren auf das Kapitol bringen wollte, wohin statt ihrer später das andere Paar der Dioskuren kam. Übrigens heisst es in diesem Briefe: Porta habe „cautamente a chi ha cura di farvi la nova basa" empfohlen, die alte Inschrift Sixtus' IV. wieder anzubringen. Diese Umschreibung — kurz darauf wird Michelangelo genannt — zeigt, dass Dieser nicht der Verfertiger des Postamentes gewesen ist: er scheint höchstens allgemeine Bestimmungen darüber getroffen zu haben.

Hat er damals schon Pläne für die Gesamtgestaltung des Kapitols gemacht? Dies wissen wir nicht. 1541 und 1542 werden Reparaturen im Senatorenpalast vorgenommen. Mangel an Geld nöthigt, von Neubauten abzusehen und sich bloss auf die Verschönerung des Platzes zu beschränken. 1543 werden Mittel beschafft für die Via Capitolina. Nach Aussagen des später bei der Bauleitung beschäftigten Prospero Boccapaduli, der 1568 die ganze Bauzeit auf 22 Jahre angiebt, beginnt man mit dem Neubau 1546 (M. Ubaldo Bicci: Notizie della Famiglia Boccapaduli. Rom 1762, S. 131). Und für Diesen fertigt Michelangelo damals sicher die Entwürfe an, denn Vasari sagt im Leben des Aristotele da San Gallo (VI, S. 449), der Meister habe beabsichtigt sich seiner „bei dem Bau, den die Römer auf dem Kapitol auszuführen gedenken", zu bedienen, aber Aristotele sei damals nach Florenz zurückgekehrt — und diese Rückkehr fand 1547 statt!

Das Erste, was geschieht, ist eine Umwandlung der Fassade des Senatorenpalastes. Die Loggia rechts und die Treppe wird entfernt. Die Mitteltreppe mit dem Mittelportal wird errichtet und durch die beiden Flussgötter geschmückt. Deren Erwähnung durch Aldovrandi (1550) beweist, dass diese Neuerungen Ende der vierziger Jahre vorgenommen wurden. Des Hieronymus Kock Stich von 1562 giebt, wie Michaelis richtig bemerkt, eine ältere Zeich-

nung des Zustandes vor 1547 wieder: die ältere Anlage einer halben Treppe, die hier sichtbar (bereits mit dem einen Flussgott), musste der neueren weichen. Zwischen 1550 und 1555 wurden die breiten Treppen nach Araceli und nach dem tarpejischen Felsen durch Vignola neu gebaut und mit Loggien bekrönt. Nach 1555 aber war, wie ein Stadtplan aus diesem Jahre (Abb. Letarouilly Text S. 720) zeigt, der Platz nach Norden zu in noch keiner Weise gestaltet. Prospero Boccapaduli erhielt 1555 die Aufsicht über die Bauten des Kapitols, aber es fehlte an Geld, und andere Ämter, zum Theil ausserhalb Roms, hielten ihn von dieser Aufgabe ferne. Erst 1560 unter Pius IV. beginnt regeres Leben. 1561 müssen die Consiglieri auf Geldbeschaffung bedacht sein. In den folgenden Jahren wird der Platz durch Balustraden abgeschlossen (Gamucci: Antichità della città di Roma 1565) und der breite Hauptaufgang wird geschaffen. 1563 hatte ein Architekt Guidetti es übernommen, Michelangelos Pläne auszuführen, doch erfahren wir Nichts von seiner Thätigkeit (Bicci a. a. O. S. 114, 132, Anm. a).

Als Michelangelo starb, war ausser der Treppe am Senatorenpalast also noch Nichts von seinem Plan der Paläste verwirklicht. Ein Stich in Lafreris Speculum von 1565 zeigt uns den Senatorenpalast und den der Konservatoren noch unverändert. Links nach Araceli zu wird der Platz durch eine Mauer abgeschlossen (Abb. Michaelis S. 191, Fig. 6. Letarouilly S. 721. Rodonachi S. 93, Fig. 40). In demselben Jahre aber erhalten Boccapaduli und Tommaso Cavalieri den Auftrag, des Meisters Plan auszuführen (Bicci S. 114, 129). 1568, als Vasari schrieb, wurde am Konservatorenpalast noch gebaut: zwei Inschriften wurden zu Seiten des Hauptportales eingelassen:

S. P. Q. R. Majorum suorum praestantiam ut animo sic re quantum licuit imitatus deformatum injuria temporum Capitolium restituit Prospere Buccapadulio Thoma Cavalerio Curatoribus Anno post urbem conditam CXƆ CXƆ CCCXX.

S. P. Q. R. Capitolium praecipue Jovi olim commendatum nunc Deo vero cunctarum bonorum auctori Jesu Christo cum salute comuni supplex tuendum tradit Anno post salutis initium MDLXVIII.

Ein Jahr später 1569 wurde von Lafreri in seinem Speculum mahnend Michelangelos gesamter Entwurf in einem Stiche Du Perracs veröffentlicht. Pius V. schenkt dreissig Statuen zum Schmucke der Bauten aus der Statuensammlung, die Pius IV. im Vatikan vereinigt hatte. Sie wurden aber zum Theil in das Innere gebracht. Unter Gregor XIII. wird fleissig weiter gearbeitet. Als Architekten sind Giacomo della Porta und Martino Lunghi thätig, deren Zeichnungen zur grossen Aufgangstreppe den Sieg über Entwürfe vieler anderer Baumeister davongetragen hatten. 1577 wird die Nivel-

lirung des Platzes vorgenommen. Zwischen 1578 und 1580 wird nach Entwurf Lunghis der alte Thurm des Senatorenpalastes, und zwar mit doppelten Geschossen errichtet. Die Nische an der Treppe erhält 1582, statt des Jupiters, den Michelangelo geplant, eine Statue der Minerva, an deren Stelle dann 1592 eine kleinere derselben Göttin kam. 1583, nachdem schon unter Pius IV. die zwei bei S. Maria sopra Minerva gefundenen Sphingen (jetzt durch Kopien ersetzt) auf die Treppe gebracht worden waren, wurden die beiden Dioskuren, die beim Ghetto entdeckt wurden, aufgestellt; 1584 der alte Meilenzeiger von der Via Appia. 1588 ordnet der Architekt Matteo di Castello die Brunnenschale zwischen den beiden Flüssen an. 1590 erhalten die Trophäen des Marius ihre Aufstellung. Unter Clemens VIII. wird 1592 bis 1598 nach den Plänen Giacomos della Porta durch den Architekten Girolamo Rinaldi die Umwandlung des Senatorenpalastes vorgenommen (Passeri: Vite de' pittori, 1772, S. 272): Inschrift über der Hauptthür (Forcella I, 104). Giacomo del Duca vergrössert das Mittelfenster am Konservatorenpalast (Baglione). 1594 wird der Marforio an der Mauer nach Araceli zu in einer von Porta gestalteten Brunnennische angebracht (Abb. Andrea della Vaccaria: Ornamenti e fabbriche di Roma, 1600, Taf. 15. Stich Marcuccis von 1625 bei Michaelis S. 102, Fig. 8). Unter Clemens VIII. werden auch die Fundamente zum dritten Palast, den aber erst Innocenz X. 1644 durch den betagten Rinaldi nach dem Muster des Konservatorenpalastes ausführen liess, gelegt (Passeri S. 272. Justi: Velasquez II, 194). Vollendet hat ihn Alexander VII. Die Statuen des Konstantin und Konstanzius wurden 1653 von der Aracelitreppe auf die Haupttreppe übergeführt. 1692 erhielt der Meilenzeiger sein Gegenstück. 1709 ward die grosse Strasse zum Forum angelegt.

Michelangelos Entwurf.

Der Kapitolplatz mit seinen Gebäuden ist des Meisters Schöpfung. Etienne du Péracs Stich vom Jahre 1569, welcher die Bezeichnung trägt: Capitolii Sciographia ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonaroti a Stephano du Perac Parisiensi accurate delineata et in lucem aedita. Romae anno salutis MDLXIX, lässt keinen Zweifel darüber (Abb. Michaelis S. 188, Fig. 4. Rodocanachi S. 64, Fig. 25). In allem Wesentlichen haben sich Giacomo della Porta und Dessen Nachfolger an Michelangelos Zeichnung gehalten. Die Abweichungen von derselben beschränken sich auf Folgendes.

1. Der niedrige eingeschossige Thurm des Senatorenpalastes mit den einfachen Pilastern in den Ecken ist in einen höheren, zweigeschossigen mit gekuppelten Pilastern umgewandelt worden.

2. An die Stelle der grossen Fenster im oberen Geschoss des Senatorenpalastes, welche von Michelangelo in gleicher Grösse und Form, wie die unteren, geplant waren, sind kleine viereckige gesetzt worden.
3. Die Fenster wurden reicher gerahmt und die Balustraden vor ihnen weggelassen.
4. Die von einem Balkon mit Statuen bekrönte kleine Säulenvorhalle auf dem Mittelpodest der Treppe des Palastes wurde weggelassen. An ihre Stelle trat ein grosses Portal und an die des oberen Fensters daselbst eine Inschrifttafel.
5. Die Statuen auf den Balustraden der Treppen wurden nicht aufgestellt.
6. Nicht Jupiter, sondern Minerva, und zwar bei der späteren Vertauschung die kleine, als Roma bezeichnete, wurde in der Mittelnische angebracht.
7. An Stelle der einfachen kleinen Fenster im Erdgeschoss wurden grössere verzierte gegeben.
8. Vor der Nische wurde eine, von Michelangelo nicht angegebene Brunnenschale aufgestellt.
9. Im Konservatorenpalast wurde — offenbar aus Lichtbedürfnissen des Inneren — ein breites Mittelfenster angeordnet.
10. Die Dioskuren am Ende der grossen Treppe sind von Michelangelo in Seitenansicht gegeben. Offenbar dachte er damals doch an eine Übertragung der Gruppen vom Montecavallo, so bedenklich diese auch für den Marc Aurel geworden wäre. Die später angebrachten Gruppen sind in Vorderansicht aufgestellt.
11. Im Übrigen hat er auf der Balustrade nur die zwei Kaiserstatuen anbringen wollen. Man verwirklichte bei deren Überführung später seinen Gedanken.

Dass bei dem Bau des Konservatorenpalastes der ältere Bau benutzt wurde und die schräge Anordnung auf diesen zurückzuführen ist, hat Michaelis nachgewiesen. Bezüglich des Postamentes des Marc Aurel verweise ich auf das oben Gesagte. Giovan Maria della Porta deutet auf einen anderen Verfertiger hin; und so hat die von Bottari bekämpfte Angabe Sovranis (Vite dei pittori genovesi S. 55): Leonardo Sormani habe das Piedestal ausgeführt, doch vielleicht Recht (Bottari 1748 bei Fanfani: Spig. S. 93).

Zeichnungen des Meisters für Einzelheiten sind nicht nachzuweisen. Zwei unter seinem Namen im Stuttgarter Kupferstichkabinet befindliche Kapitälstudien sind offenbar nach den jonischen Kapitälen im Erdgeschoss des Konservatorenpalastes angefertigt.

Von älteren Aufnahmen nenne ich die bei Daviler (Cours d'Architecture I, S. 284 ff. Details: Fenster, Thüren, Jonisches Kapitäl,

Profil und Aufriss des Konservatorenpalastes), Joachim von Sandrart (Deutsche Akad. II., I. Haupttheil, II. Band, Taf. XXXII und XXXIII) und Pietro Ferrerio (Palazzi di Roma. Ohne Ort und Datum. Prospekt). Man vgl. Letarouilly III, Taf. 352—354 und Strack: Baudenkmäler Roms, Bl. 63—67.

II

Der Palazzo Farnese

Geschichtliches.

Im Jahre 1493 kaufte Alessandro Farnese, der damals Kardinal wurde, das grosse Terrain am Campo de' fiori, auf dem Antonio da San Gallo wahrscheinlich schon vor 1511 für ihn baute (Fernand de Navenne: les origines du palais Farnese. Revue des deux mondes t. 131, sept. 1895, p. 352. G. Clausse: Les San Gallo, Paris, II, 67—103). 1515 erhielt der Kardinal das Recht, aus S. Lorenzo fuori le mura Material: Kapitäle, Säulen, Ornamente zu entführen. Über Plan und Fortschritte des Baues sind wir nicht näher unterrichtet. Als Alessandro im Jahre 1534 Papst wurde, war ein Theil des ersten Geschosses (primo finestrato) der Fassade, der Saal innen und eine Seite des Hofes begonnen; damals entschloss sich Antonio, die Anlage zu vergrössern, „einen Papstpalast statt eines Kardinalpalastes“ zu machen. Einige benachbarte Häuser wurden niedergerissen, die alten Treppen in sanfter ansteigende verwandelt, der Hof nach allen Seiten verbreitert, grössere Säle und zahlreichere Zimmer, die reich mit Holzschnitzereien ausgeschmückt wurden, angelegt. Für einige Arbeiten verwerthete Antonio die Dekorationskunst Moscas (Vasari VI, 298). Über Antonios Zeichnungen, auf die ich nicht näher eingehe, vergleiche das zitirte Werk von Clausse und Ferri: Indice Geografico-analitico dei disegni di Architettura nella r. Gall. d. Uffizi, Florenz. Ende 1545 war die Fassade bis zum Kranzgesims gediehen; da forderte Paul III., der dieses besonders schön und reich wünschte, vermuthlich mit dem Entwurfe Antonios unzufrieden und durch ein abfälliges, uns erhaltenes Gutachten, das er sich offenbar von Michelangelo erbeten, bestärkt, die besten Architekten in Rom auf, Entwürfe zu machen. Der beste sollte dann von Antonio ausgeführt werden. „Und so eines Morgens (Ende 1545 oder Anfang 1546), als er im Belvedere frühstückte, wurden in Anwesenheit Antonios alle die Zeichnungen vor ihn gebracht; sie waren ausgeführt von Perino del Vaga, Fra Bastiano del Piombo, Michelagnolo und Giorgio Vasari, der damals ein Jüngling war und dem Kardinal Farnese diente, in Dessen und des Papstes Auftrag er nicht allein eine, sondern zwei verschiedene

Zeichnungen für das Gesims gemacht hatte. In Wahrheit brachte Buonarroti übrigens die seine nicht selbst, sondern sandte sie durch Giorgio Vasari, dem er sie übergab, als er kam, ihm seine Zeichnungen zu zeigen und seine freundschaftliche Meinung zu erbitten. Vasari erhielt den Auftrag, dem Papst den Entwurf zu überbringen und Michelangelos persönliches Fernbleiben damit zu entschuldigen, dass er sich nicht wohl fühle. Seine Heiligkeit betrachtete alle ihm präsentirten Zeichnungen lange und lobte sie als geistreich und sehr schön; aber die des göttlichen Michelangelo über alle."

Es war eine schwere Kränkung für Antonio, als Michelangelo daraufhin beauftragt wurde, ein Modell des Kranzgesimses zu machen, das, in der natürlichen Grösse von sechs Ellen, auf einer Ecke des Palastes aufgestellt, die Bewunderung des Papstes und aller Römer erregte. Am 3. Oktober desselben Jahres 1546 starb San Gallo und Michelangelo wurde an seiner Stelle Architekt des Palastes. Er vollendete 1547 das Kranzgesims, das von Nanni di Baccio schlecht gemacht ward (14. Mai). Vasari nennt es das schönste und belebteste aller, die man je gesehen, antiker oder moderner. Über die von Michelangelo ausgeführten Arbeiten, die 1549 von Bartolommeo Baronino geleitet wurden (A. Bertolotti: Artisti subalpini in Roma, 1884, S. 30), äussert sich Vasari wie folgt.

„Er machte über dem Hauptportal des Palastes das grosse Fenster mit schönsten gesprenkelten Säulen und mit einem grossen, sehr schönem Wappen Pauls III. in buntem Marmor. Im Innern fuhr er in dem von Antonio Begonnenen fort, indem er über der ersten Ordnung im Hofe die anderen zwei mit den schönsten verschiedenartigen, anmuthigen Fenstern, Ornamenten und Kranzgesims, die man je gesehen, ausführte; so dass dank dem Geist und den Bemühungen dieses Mannes der Hof der schönste von ganz Europa geworden. Er verbreiterte und vergrösserte den grossen Saal und ordnete das Vestibül davor an, dessen Gewölbe er in lebendig neuer Art in Form eines halben Eirund ausführen liess; und da in jenem Jahre (1546) in den Antonianischen Thermen eine Marmorgruppe, in der Grösse von sieben Ellen auf jeder Seite, aufgefunden worden war, welche, von antiker Hand gemeisselt, Herkules darstellt wie er, von einem Anderen unterstützt und rings am Berge von verschiedenen Gestalten, von Hirten, Nymphen und Thieren umgeben, den Stier bei den Hörnern fasst — ein Werk von ausserordentlicher Schönheit, denn es zeigt vollkommene Gestalten ohne Anstückelung aus einem Marmorblock gebildet, und war, wie man urtheilt, für einen Brunnen bestimmt — so gab Michelangelo den Rath, man solle es in den zweiten Hof bringen und dort so wiederherstellen, dass es Wasser

ausströme, welcher Gedanke Zustimmung fand. Und so haben es jene Herren Farnese sorgfältig für diese Bestimmung seither restauriren lassen. Michelangelo aber ordnete an, dass man in der Axe des Palastes eine Brücke über den Tiber bauen solle, um vom Palaste aus nach Trastevere zu einem andern Palast und Garten der Farnese gehen zu können und in gerader Linie vom Hauptportal am Campo di fiore mit einem Blicke den Hof, den Brunnen, die strada Julia, die Brücke, die Schönheit des anderen Gartens bis hin zum anderen Thore, welches auf die Strasse von Trastevere mündet, zu gewahren. Eine Anlage seltener Art, würdig jenes Papstes und würdig des Talentes, Urtheiles und der Kunst Michelangelos.“ Dem Fra Guglielmo della Porta verschaffte er den Auftrag der Wiederherstellung jener antiken Gruppe; derselbe Künstler restaurirte auch den Herkules Farnese, und zwar nach Michelangelos Urtheil so glücklich, dass, als 1560 die antiken Beine der Statue aufgefunden wurden, man die von Guglielmo ergänzten neuen an der Figur liess.

An anderer Stelle (I, 123) bemerkt Vasari, dass Michelangelo die dekorativen Elemente im Cortile: Fenster, Masken, Konsolen und die sonstigen „Bizarrerieen“ aus Travertin habe anfertigen lassen, der wie Marmor bearbeitet worden sei. Das Staunenswertheste aber sei das grosse Kranzgesims der vorderen Fassade des Palastes, dem an Schönheit und Vornehmheit Nichts an die Seite zu stellen sei.

Nach Michelangelos Tode hat Vignola, der von dem Meister schon am Bau beschäftigt worden war, die Arbeiten fortgeführt und Giacomo della Porta den Mitteltheil der hinteren Fassade mit den Loggien, welche das System des Hofes wiederholen, ausgeführt. 1589 war das Ganze vollendet, wie die Inschrift bezeugt: Alex. Card. Farnesius Vice Can. Episcopus Ostiensis aedes a Paulo III. Pont. max. ante Pontificatum inchoatas perfecit an. MDXXCIX.

Das Kranzgesims.

Wie San Gallos Kranzgesims gebildet gewesen, wissen wir nicht. Eine Zeichnung des Künstlers, die zuerst Letarouilly (Text S. 289) publizirte, zeigt uns zwar eine Ansicht der beiden oberen Stockwerke mit dem Gesims, aber sie stellt einen ersten Entwurf der Fassade mit einem korinthischen Eckpilaster, der durch beide Stockwerke geht, dar, und die Form des Gesimses erscheint durch diesen Pilaster bedingt. Der spätere definitive Entwurf muss ein anderes Kranzgesims gehabt haben — auch passen Michelangelos kritische Bemerkungen nicht auf jenes in der Zeichnung, das, wenn auch nicht gerade besonders glücklich, doch gute antikische Formen etwa in der Art derer in den Thermen des Agrippa zeigt. Wir

sind also auf unsere Phantasie angewiesen, lesen wir Michelangelos scharf San Gallos Modell verurtheilenden Brief an den Papst, den Gotti (I, 293) publiziert hat.

Beatissimo patre. Come quella à 'nteso per el capitolo di Vetruvio, l'architettura non è altro che ordinatione, et dispositione, et una bella spetie et un conveniente consenso de'membri dell' opera et convenevolezza et distribuitione.

Et prima: qui non è ordinatione nessuna: perchè l'ordinatione è una piccola comodità de'membri dell'opera separatamente et universalmente posti, di consenso apparecchiati; anzi c'è tutto disordine dentro; perchè li membri di detta cornice sono sproportionati infra loro, nè anno convenienza l'uno all' altro.

Seconda: qui non è dispositione alcuna. La dispositione è una certa collocatione elegantemente composta, secondo la qualità e effetto dell'opera. Qui non è qualità nessuna per l'opera fatta, e fatta secondo le regole di Vetruvio: et questa cornice accusa più presto qualità barbara o altrimenti.

Terza: una bella spetie della comodità della composizione de' membri. In aspetto, in questa non si vede comodità nessuna, anzi tutte scomodità: la prima scomodità si è, che la minaccia una grossa spesa da non finire mai detta opera; seconda scomodità è, che la minaccia tirare quella facciata del palazzo a terra: appresso tre sono le spetie della cornice, doriche, ioniche e corinthie. Questa non è di nessuna di queste tre generationi, ma è bastarda.

Quarta: è dell'opera e de' membri un conveniente consenso che le parti separatamente rispondino all'universa spetie della figura con la rata parte: in essa cornice non c'è membro nessuno, che risponda con la rata parte al tutto della cornice, perchè le mensole son piccole e rare a simile grandezza, el fregio è piccolo a sì gran capassa; e 'l bastone da basso è piccolissimo a tanto volume.

Quinta: è el decoro, e uno amendato aspetto nell'opera: provar le cose composte con alturità, decto convenevolezza. In questa cornice non è convenevolezza alcuna, anzi vi è tutta sconvenevolezza: prima aparisce quel gran capo sun una piccola facciata, e maggiore el capo ch'el resto, et non conviene si gran capo a sì poca altezza: l'altra la mana del modano non accompagna colla mano del morto: è un altro fare.

Sesta: distributione. La distribuzione è secondo l'abondantia delle cose, de' loci una comoda dispensatione. Qui si vede non esser ben dispensato niente, ma dispensato ogni cosa a caso, e secondo el capriccio che gli è tocco; in un lato è stato largo a dispensare, et in un altro loco è stato parco. Questo è quanto m'occorre, circa a questo, dire a Vostra Santità, alle quale umil-

mente i' bacio e piedi; e se non mi fo vedere inanzi a Vostra Santità n'è causa el mal mio, che quante volte sono uscito, sempre son ricascato.

Egli è un altro grado di distribuitione quando l'opera sarà fatta secondo l'uso del padre della famiglia; et secondo l'abundantia de' danari, et secondo la elegantia et dengnità sua, li edificii sieno ordinati alti; imperocchè altrimenti si vede che bisogna constituire le case della città, et altrimenti quelle delle possessioni rustice, dove si ripongono li frutti: non al medesimo modo alli usurai, altrimenti alli ricchi et dilicati e potenti; e' quali con le loro cogitatione governano la republica: atte a quell'uso sieno collocate. Le distribuitione delli edificii, senza manco, son da fare che sieno atte secondo el grado di tutte le persone.

Der strenge Richter, der sich genöthigt sah, durch eigene That sein Urtheil zu rechtfertigen, hat sich in diesem Werke einer stilistischen Strenge beflissen, wie sonst nie. Diese Reinheit antikischer Formen ist so ausgesprochen, dass Letarouilly geneigt war, das wesentliche Verdienst an der Gestaltung nicht dem Meister, sondern Vignola zuzuerkennen, den er sich überhaupt als den eigentlich ausführenden Architekten unter Michelangelos Oberleitung dachte. Diese Annahme ist unhaltbar; ihr widerspricht das Zeugniss des miterlebenden Vasari auf das Entschiedenste. Mit vollem Bewusstsein hat sich in diesem Falle Michelangelo, welcher dem Antonio Unkenntniss des Gesetzmässigen vorwarf, bewogen gesehen, die Vorschriften der Antike zu respektiren. Und wie gründlich seine Studien gewesen sind, beweisen uns eine Anzahl erhaltener Zeichnungen, die, freilich wohl in früheren Zeiten und auf seinen Wunsch von einem Schüler in Röthel ausgeführt, seine Bemühungen, gewissenhafte Kenntniss der antiken Form, sowohl der korinthischen, als auch der dorischen, zu gewinnen, verrathen.

Ich erwähne, ein Verzeichniss auf später verschiebend, hier nur die Blätter, welche, Gesimse nach antiken Vorbildern zeigend, in Betracht kommen:

Florenz, Casa Buonarroti XXII, 2; XXIII, 3; XXIII, 4; XXIV, 5 und London, British Museum 1859—6—25—560, erstes und zweites Blatt.

Von antiken Bauten, die besonders maassgebend für das Gesims wurden, nenne ich das Pantheon, die Thermen des Agrippa, die Reste des Dioskurentempels, das Forum des Nerva, den Titusbogen und den Tempel des Vespasian. Aus genauer Kenntniss solcher Formen schuf der Meister sein antikisches Gebilde, etwa in ähnlicher Weise, wie Vignola sich aus Verbindung der Elemente verschiedener Bauten Typen gestaltete, was Letarouillys Meinung, wenn sie auch unrichtig ist, doch verständlich macht. In der Ver-

werthung der Lilien der Farnese als Friesornament folgte Michelangelo dem Vorgange San Gallos.

Das Mittelfenster und das Wappen.

Studien hierzu habe ich nicht gefunden. Das Wappen ist mit Delphinköpfen, Masken und Fruchtkränzen geschmückt und reicher und voller gebildet als das Mediciwappen in S. Lorenzo.

Das Erdgeschoss.

Hier hat Michelangelo den San Gallo'schen Thüren vier weitere Thüren und Fenster hinzugefügt, welche die von ihm beliebte nach unten sich verbreiternde Form und oberen Ohren am Rahmen zeigen.

Das zweite Geschoss des Hofes.

Dass das zweite Geschoss mit der jonischen Ordnung die Schöpfung Antonios, wenn auch die Ausführung zum Theil in die folgende Bauperiode fällt, ist schon von Letarouilly endgültig entschieden worden, welcher mit Recht die zwei unter Ranuzzo Farnese ausgeführten Thüren in den Arkaden dieses Stockwerkes dem Vignola zuschreibt. Sie entsprechen in ihren zarten, fast dürftigen Formen der Lisenen und der Konsolen der Thüre des Saales, die in Vignolas Regola abgebildet ist (Letarouilly Pl. 134). Die Zeichnung der Fenster mit dem spitzen Giebel hingegen (Abb. ebenda) stammt von Michelangelo.

Das oberste Geschoss des Hofes.

Es ist durchweg Michelangelos Werk, der in willkürlicher und den Gesamteindruck des Hofes störender Weise sich von San Gallos Entwurf entfernt. Man staunt über die Willkür, mit welcher der Meister vorgegangen ist. Er, der so unerbittlich Antonios Gesims wegen Mangels an Organismus und Stil im Sinne der antiken Ordnungen verurtheilt hatte, schafft hier selbst ein „bizarres" Gebilde, dorische Elemente in die korinthische Ordnung einmischend. Man sehe das Architrav der Säulen: die drei Glieder springen in starker Schräge vor und sind durch Rundstäbe (der oben mit Eierstab) getrennt. Das zweite ist mit Masken geschmückt, das dritte mit Triglyphen und Rosetten. Der Fries aber ist unverziert! Auch die Fenster mit Segmentgiebeln, in denen Kränze an einem Stierschädel aufgehängt sind, zeigen seltsame spielende Verwerthung von dorischen Triglyphenbruchstücken, sowohl am Fries, als auch an den rahmenden Lisenen, an denen wir in der Höhe Löwenköpfe mit Ringen und über einer Triglyphe ein Feld mit Schuppen gewahren. Zudem haben sie eine nach unten sich etwas verschmälernde Form.

Nahe Verwandtschaft mit den Fenstern zeigen zwei sauber ausgeführte Röthelzeichnungen:

X. Oxford, Univ. Gall. 81. Thode 453. Abb. Fisher 31. Wir dürfen diesen Entwurf als direkte Vorstudie für den Pal. Farnese betrachten. Die Form und Dekoration entspricht in den oberen Theilen fast genau. Nur sind hier die unteren Endigungen der Lisenen mit Todtenköpfen, zwischen denen sich Kränze, an einem Widderkopf aufgehängt, hinziehen, verziert.

XI. Ebendaselbst 80. Thode 452. Abb. Fisher 32. Gleiche Zeit wie das vorige Blatt. Andere Form. Ein Spitzgiebel in einen Segmentgiebel einbezogen, wie an der Thüre des Saales der Laurenziana. Am Fries in der Mitte eine Tafel mit der Inschrift: Chi non vuol delle foglie non ci venga di maggio (Guasti verzeichnet diese Worte unter den Epigrammen: IV, S. 4. Frey, Dicht. CXXXVIII). Der Rahmen mit Ohren ist in der Höhe, links und rechts, mit einer einfachen Konsole geschmückt.

Allgemeine Ähnlichkeit mit dem Gesims zeigt:

XII. Florenz, Casa Buonarroti XLII, 90. Thode 136. Röthelskizze: Gesims mit einfachen Konsolen und Triglyphe am Fries.

Die frühesten Abbildungen der Fassade und des Hofes finden sich in Lafreris Speculum Romanae magnificentiae:

Nic. Beatrizets Stich von 1549: die Fassade. Bez.: Exterior orthographiae frontis Farnesianae domus: quam Romae et magnis impensis et servatis architecturae praeceptis Paulus tertius Pontifex Maximus a fundamentis memoriae causa sibi posterisque suis erexit. — Monogramm des Beatrizet. Antonii Lafrerii Sequani Formis MDXLIX. 2 Blätter.

Der Hof 1560. Bez.: Palatii Farnesii Romae non procul a reliquiis theatri Pompeji olim e solidissimo Tiburtino lapide non minore architecture comendatione ab Antonio Sangallo inchoati quam stupendo artificio per Michaelem Angelum omnibus numeris consumati quantum artificio diligentia assequi potuit interioris partis expressio atque in intimo ejus ambulacro duarum Herculis statuarum icones. Formis Antonii Lafrerii Sequani MDLX.

Von sonstigen älteren Publikationen vergleiche man Joh. Jacobi de Sandrart: Palatiorum romanorum a celeberrimis sui aevi architectis erectorum pars prima, Nürnberg (1694) tav. 15, und Pietro Ferrerio: Palazzi di Roma de' più celebri architetti. Taf. IV (Kranzgesims) und V (Hof). — Letarouilly hat dem Palast 25 Tafeln seines Werkes gewidmet (II, 115—139. Text S. 259 bis 319).

III

Die Arbeiten im Belvedere des Vatikan

1. Die Treppe vor der grossen Nische.

Bramante hatte dieselbe in runder Form ausgeführt. Auf Julius' III. Wunsch fertigte 1550 Michelangelo eine Zeichnung, nach welcher er die jetzt sichtbare „coi balaustri di peperigno" ausführte (Vasari). Zwei Treppen von je sechs Stufen führen, seitlich angelegt, zum Podest, auf dem, flankirt von zwei Pfauen, zwischen zwei horizontalen Balustraden der grosse Pinienapfel aufgestellt ist. In der Füllung des Mittelfeldes, das von je zwei gekuppelten breiten Lisenen oder Pilastern (auf der Attika über ihnen die beiden Pfauen) gerahmt wird, eine Maske, die in ein rundes Becken Wasser speit (Abb. Letarouilly-Simil: le Vatican, cour du Belvedere Pl. 9, 13).

2. Die Nische für den Flussgott.

„Di questa pietra (cipollaccio) è una fonte in Roma in Belvedere, cioè una nicchia in un canto del giardino, dove sono le statue del Nilo e Tevere: la qual nicchia fece far papa Clemente VII. col disegno di Michelagnolo per ornamento d'un fiume antico, acciò in questo campo fatto a guisa di scogli apparisca, come veramente fa, molto bello."

Nähere Angaben fehlen uns. Der Flussgott war wohl der sogenannte Tigris, dessen Ergänzung man dem Meister zugeschrieben hat (jetzt im Museo Pio Clementino, s. weiter unten).

3. Entwurf für einen Brunnen „in testa al corridore di Belvedere". Auf Julius' III. Wunsch fertigte Michelangelo einen Entwurf, in dem ein Moses zu sehen war, der Wasser aus dem Felsen schlug. Der Papst war damit aber nicht zufrieden, da die Ausführung zu viel Zeit in Anspruch nehmen würde. Vasari schlug vor, die Statue der Cleopatra dort anzubringen. Auf Michelangelos Vermittlung hin erhielt Daniele da Volterra den Auftrag, für sie eine Grotte in Stuck zu machen, die er aber nicht vollendet hat (Vasari VII, 56).

Nach Condivi hätte Julius III. nicht nur im Belvedere, sondern auch im Palast des Vatikan Werke von Michelangelo ausführen lassen, bezeichnet sie aber nicht näher.

IV

Entwurf für den Palast Julius' III.

„Auch machte Michelangelo auf Ersuchen seiner Heiligkeit," sagt Condivi, „die Fassade eines Palastes, welchen Sie in Rom zu

bauen beabsichtigte; ein Werk ganz ungewohnter und neuer Art, das keinem Stil oder Gesetz weder der Antike noch der Moderne sich fügt." Vasari erzählt: „Seine Heiligkeit liess ihn das Modell einer Fassade für einen Palast machen, den Sie neben S. Rocco bauen wollte, mit Verwerthung der anstossenden Mauern des Mausoleum des Augustus; man kann als Fassadenentwurf nichts Mannigfaltigeres, reicher Geschmücktes, in Stil und Anordnung gleich Ungewöhnliches sehen, wie es denn in allen seinen Werken sich zeigt, dass er niemals einem alten oder neuen Gesetze der Architektur sich hat fügen wollen, als Einer, dessen Geist immer fähig war, neue und lebendige, und wahrlich nicht minder schöne Dinge zu erfinden. Dies Modell befindet sich heute im Besitz des Herzogs Cosimo Medici, der es von Pius IV., als er nach Rom kam, geschenkt erhielt und es zu seinen theuersten Schätzen zählt."

Michelangelo hat das Modell von Bastiano Malenotti, der Oberaufseher an dem Bau von S. Pietro war, ausführen lassen im Oktober 1551 (B. Podestà: Doc. inediti relativi a M. B. Il Buonarroti April 1875).

In dem Nachlass des Meisters wird ein kleiner Karton: die Fassade eines Palastes erwähnt; sehr wahrscheinlicher Weise die für Julius angefertigte Zeichnung.

Vielleicht giebt uns eine bisher nicht beachtete Skizze im Musée Wicar zu Lille (Nr. 90, Thode 273, Rückseite) eine Vorstellung von dem Entwurfe. Sie stellt die linke Hälfte eines Palastes mit mächtigem Rustikaerdgeschoss und einem durch gekuppelte Säulen gegliederten Obergeschoss dar. In der Mitte ein einfaches rundbogiges Portal, über dem sitzende Figuren angebracht sind, links über hohem Sockel eine Nische mit Segmentgiebel, in welcher eine Statue angebracht ist. Oben in jedem Wandtheil ein grosses Fenster zwischen zwei kleineren schmalen Nischen. — Condivis und Vasaris Bemerkungen über das Neue und Eigenartige der Konzeption würden dieser Zeichnung gegenüber berechtigt erscheinen. Nur macht die Schmalheit der Fassade bedenklich, ob es sich hier wirklich um den Palast des Papstes handelt, oder nicht vielmehr, was auch denkbar ist, um einen Entwurf für den andern zu erwähnenden Palast des Kardinals von Santiquattro.

Eine Detailzeichnung für das eine Tabernakel mit einer Nische ist uns möglicher Weise erhalten in Lille, Musée Wicar Nr. 94. Thode 274. Tabernakel mit Segmentgiebel, darin die Statue eines stehenden Mannes, der das rechte Bein über das linke setzt, die erhobene Rechte, wie es scheint, hinter den etwas geneigten Kopf legt und die Linke gesenkt hat. Die Zeichnung ist in der Zeit der Beschäftigung mit der Peterskuppel (s. Rückseite) entstanden.

Eine Verwechslung dieses Projektes mit einem anderen des Papstes Julius II. gab Anlass zu einer der Darstellungen aus dem Leben Michelangelos in der Casa Buonarroti, die der jüngere Michelangelo anbringen liess. Ein von Fabrizio Boschi ausgeführtes Gemälde wird bezeichnet: Romanae Curiae formam Julio III ostendit, ad cujus latus, ceteris stantibus, sedit, id honoris clarissimae virtutis, clarissimo exemplo praebente Pontifice (vgl. auch Baldinucci Ausg. Mailand X, S. 147). Die „Curia Romana“, auch Palazzo della Ruota, oder (von Vasari) Palast bei S. Biagio genannt, war das päpstliche Gerichtsgebäude, das Julius II. von Bramante erbauen lassen wollte und dessen Sockel, in mächtigen Rustikaquadern nur wenig über die Erde emporgeführt, noch heute im Erdgeschoss von Häusern der Via Giulia zu gewahren ist. Statt Curia Romana müsste es also in jener Inschrift heissen: palatium Julii III.

V

Kleine Kapellenfassade im Castel S. Angelo

H. v. Geymüller (S. 38) hat auf eine Zeichnung des Battista da San Gallo im Musée Wicar zu Lille (Skizzenbuch Nr. 435) aufmerksam gemacht, welche die Bezeichnung trägt: Queste in chastello di Roma, di mano di michelagnolo di traverti . . . Dargestellt ist eine Brunnenschale vor einer Wandarchitektur. Die letztere, nur in der Form der oberen Fensteröffnungen (in der Zeichnung rund, in Wirklichkeit viereckig) abweichend, ist heute noch in dem kleinen, nach dem Vatikan zu gelegenen Hof oben auf dem Castello, dem cortile delle Palle, erhalten (Abb. Ricci: Michelangelo S. 197). Toskanische Pilaster gliedern sie in einen breiten Mitteltheil, zwei schmale Seitentheile. Ersterer enthält, von toskanischen Halbsäulen, die über Gebälk und Fries einen breitlagernden Spitzgiebel tragen, gerahmt ein viergetheiltes Fenster oder besser gesagt vier Fenster, die unteren durch einen Pilaster, die oberen durch eine Konsole getrennt. In den unteren sind überaus schlanke dünne Baluster. In den Seitentheilen je eine Rundnische, darüber eine Tafel, von einem Löwenkopf getragen. Im Giebel der Mediciring mit durchgezogenen Bändern. — Eine besonders harmonische architektonische Schöpfung des Meisters, die er unter Leo X. ausgeführt hat, dessen Wappen im Innern der Kapelle zu sehen ist.

VI

Entwurf zum Collegio della Sapienza

Authentische alte Nachrichten über Michelangelos Entwurf zu diesem Bau besitzen wir nicht. Alexander VI. hatte den Neubau der Universität begonnen:

Haec loca Alexander renovavit sextus et auxit
Atria porticibus designans ampla superbis
(Andr. Fulvius: de Antiquitatibus Urbis Carm.
illust. Poet. Ital. V, 229.)

Unter Pius III. und Julius II., dessen Wappen an der Eingangsseite im ersten Geschoss zu finden ist, wurde er fortgeführt. Es heisst nun, dass Leo X den Bau nach einer Zeichnung unseres Meisters habe erweitern lassen; wir wissen von der Errichtung einer Kapelle durch diesen Papst, die am 20. September 1514 verfügt wurde (Pastor: Gesch. d. Päpste, IV. Bd. S. 485), und dass er auch sonst für die Ausgestaltung des Baues sorgte:

inceptumque opus intermissaque moles,
et loca Gymnasii perfecto fine jubentur
protinus absolvi, divo imperitante Leone.
(Andr. Fulvius 1513.)

Die Loggien des Hofes wurden erst 1575 unter Gregor XIII. durch Giacomo della Porta begonnen. Der Bau wurde unter Sixtus V., unter Clemens VIII. und Paul V., Innocenz X. fortgeführt und unter Alexander VII. vollendet.

Ob und inwieweit Michelangelo Antheil an ihm gehabt, bleibt in Dunkel gehüllt.

VII

Entwurf für die Fassade eines Palastes des Kardinals von Santiquattro

Am 28. Januar 1525 frägt Fattucci an, ob der Meister dem Kardinal wohl einen Gefallen erweisen wolle und erklärt sich hierüber näher am 8. Februar: „Was Santiquattro betrifft, so theile ich Euch mit, dass es in Eurem Belieben steht, ob Ihr ihm dienen wollt, denn er weiss nicht, dass ich Euch geschrieben hatte. Was er wünscht, ist Dieses: er möchte die Fassade seines Palastes machen und beabsichtigt sie bis zum ersten Stockwerk in Rustika auszuführen oder wie es am Besten sich macht. Könntet Ihr ihm eine kleine Zeichnung machen, so meine ich, wäre das eine schöne Sache und würde ihm sehr lieb sein. Macht ein Portal in der Mitte der Fassade mit zwei eisenvergitterten Fenstern, und zwei andere darüber in zwei Stockwerken, mit einem Kranzgesims nach Eurem Gutdünken. Ich sage Euch dies, weil er in Gedanken hat, etwas Schönes zu machen."

Ob Michelangelo den Wunsch erfüllt hat, wissen wir nicht. Vielleicht ist die oben gelegentlich des Palastes für Julius III. erwähnte, bisher nicht beachtete Skizze im Musée Wicar zu Lille (Nr. 90 Rückseite, Thode 273) auf diesen Auftrag zu beziehen.

Auf der Vorderseite des Blattes ist die Studie zu einem Prometheus, die freilich auf eine spätere Zeit hinweist.

Ein kleiner Karton „con disegno di una facciata d'un palazzo" wird im Inventar des Meisters 1564 erwähnt.

VIII

Entwurf für den Neubau eines Palastes

Die Rückseite einer Zeichnung der Malcolm'schen Sammlung Nr. 65 im British Museum 1895—9—15—502, Thode 351, zeigt in flüchtigen Linien den oberen Theil einer Thüre mit einem Volutenaufsatz und unvollständige Schriftzeilen, denen man aber doch so viel entnehmen kann, dass sie sich auf einen Auftrag, den Um- oder Neubau eines Palastes vorzunehmen, beziehen. Zu lesen ist: certo modo del ricomporre tutto il palazzo come — — nonne basta l'animo perche non sono architecto — — rte et in modo che io possa sapere le comodita di — —. (Sonst liest man noch an anderer Stelle: 8 iuli e 7 baioch.)

Die Datirung der Zeichnung wird durch die Vorderseite, auf welcher sich die Studie zu einer Figur des Jüngsten Gerichtes (s. den Exkurs hierüber Nr. XV oben II, S. 12) befindet, etwa auf die Jahre 1534 bis 1540 bestimmt.

IX

Antheil am Bau der Vigna Julius' III.

An diesem hatte Michelangelo 1550 nur eine berathende Stimme. An drei Stellen spricht Vasari davon. Zuerst sagt er allgemein, auch in der Vigna habe der Papst Nichts ohne des Meisters Rath gethan (VII, 228); dann erzählt er von einem Spaziergang, den Julius mit Michelangelo und Vasari nach der Vigna gemacht, wo es zu vielen Erwägungen mit dem Meister gekommen sei, denen der Bau, so wie er ist, seine Schönheit im Wesentlichen verdanke (VII, 233). Endlich heisst es in dem Leben Vasaris: „ich war der Erste, der den Entwurf und die Erfindung der Vigna Julia machte, die der Papst dann mit unglaublichen Kosten bauen liess. Wurde sie dann auch von Anderen ausgeführt, so war ich es doch, der immer die Einfälle des Papstes in Zeichnungen brachte, die dann Michelangelo zur Prüfung und Korrektur übergeben wurden. Und Jacopo Barozzi da Vignola machte dann viele Zeichnungen, nach denen er die Zimmer, Säle und viele andere Ornamente jener Villa ausführte; aber der untere Brunnen wurde von mir und von Ammanato, der dann dort blieb, angeordnet und Dieser machte

die Loggia oberhalb des Brunnens. Aber bei dieser Arbeit konnte man nicht zeigen, was man weiss, noch irgend Etwas ordnungsgemäss machen; denn dem Papste kamen unaufhörlich neue Einfälle, die man verwirklichen musste, gemäss den täglichen Angaben des Bischof von Forlì, Messer Giovanni Aliotti.“

Wir brauchen auf den Bau, an dem Vignola den Löwenantheil hatte, nicht einzugehen, da offenbar in dessen Gestaltung weder im Ganzen noch im Einzelnen Michelangelo eingegriffen hat.

X

Die Porta Pia

Vasari sagt: „um diese Zeit (1561) wurde Michelangelo vom Papst (Pius IV.) ersucht, eine Zeichnung für die Porta Pia zu machen; er fertigte drei, alle seltsam ungewöhnlich und sehr schön, an, von denen der Papst die am billigsten auszuführende wählte, so wie sie heute, sehr zu seinem Ruhme, aufgemauert ist“ (VII, 260). Der Kontrakt, der mit den Maurermeistern Legrantes qu. magistri Joannis Fontana de Cadme vallis Lugani und Albertus qu. Raimundus de Lucarno de Lacu majori am 2. Juli 1561 abgeschlossen wird, ist uns erhalten (Gotti II, 160). Er enthält eingehende Bestimmungen über ihre Arbeit, deren Prüfung „dem Architekten“, d. h. dem soprastante Pietro Luigi Gaeta obliegt. Dieser wird in einer Bezahlung vom 24. Mai und öfters genannt. Später als soprastanti: Bartolomeo del Verme und Tommaso Sorice. Sottoarchitetto ist Paolo del Borgo scarpellino. Ein Scultore Giov. Federigo da Parma erhält an demselben Tage 20 Skudi für 72 Bronzemedaillen (darunter zwölf vergoldete), die in das Fundament gelegt worden sind (Gotti II, 162, aus dem Libro dei Maestri di strada 1549 bis 1568, f. 61 bis 68; Bertolotti: Artisti subalpini S. 40). Michelangelo, der in jenem Kontrakt am Schluss genannt wird als entscheidend für die Bestimmung einer am Schluss zu zahlenden Summe, ist Ende August mit den Zeichnungen für die Aussenseite des Thores beschäftigt. 1562 werden die Bildhauer Jacomo del Duca und Luca beschäftigt. Sie erhalten am 15. Mai 20 Skudi für das Marmorwappen an der Aussenseite der Porta. Eine weitere Zahlung am 5. November an Jacomo und andere folgen. Am 24. Dezember 1562 und am 25. Juli 1565 erhält Maestro Gerolamo Valperga, maestro di strada, Bezahlung (Bertolotti a. a. O. S. 41). Gotti verzeichnet auch eine Gesamtabrechnung: Entrata 8525,07; Uscita 8518,36 Skudi.

Der Bau blieb unvollendet und wurde erst von Pius IX. 1853 zum Abschluss gebracht (Hinzufügung des Aufsatzes in der Mitte) und restaurirt.

Das gewaltige Portal selbst ist von Michelangelo, sicher sind auch die beiden grossen unteren Fenster nach Zeichnungen von ihm, was bei den kleineren Blendfenstern nicht so bestimmt zu behaupten, aber wahrscheinlich ist. Wer für die Medaillons mit den Bändern an der Attika verantwortlich gemacht werden muss, wissen wir nicht.

Das Wappen oben ist, wie wir hörten, von Jacomo del Duca. Die Inschrift lautet: Pius IV Pont. Max. Portam Piam sublata Numentana extruxit Viam Piam aequata alta semita duxit. Der Thorbau stand im Zusammenhange mit der Anlage der Strasse vom Quirinal aus.

Verschiedene Zeichnungen kommen in Betracht. Ich will nicht etwa sagen, dass sie alle für die Porta Pia als Vorstudien gedient haben, doch zeigen sie interessante Vorstufen.

I. Florenz, Casa Buonarroti XLV, 99. Thode 154. Kreide. Mit wenigen kräftigen Strichen ausgeführt. Breite Thür mit Spitzgiebel, das Thürgewände oben ähnlich geradlinig abgeschrägt wie an der Porta Pia. Dahinter Mauern angedeutet mit Attikaaufsatz in der Mitte, in dem zwei kleine Fenster flüchtig angedeutet sind.

II. Ebendaselbst XLIV, 97. Thode 152. Vorderseite: Nischenentwurf für die Libreria. Rückseite Thor mit Säulen von zurückliegenden Pilastern, welche sich verkröpfende Gesimse tragen; der Thüreingang mit geradliniger Abschrägung oben in Rustika gedacht. Attika mit Lunette in der Mitte. Diese Skizze sieht wie eine die Porta Pia direkt vorbereitende Studie aus. Auch die flüchtigen Skizzen eines Pilasters, der von glatter Triglyphe mit Tropfen bekrönt ist und Spitzgiebel trägt, zeigen nahe Verwandtschaft.

III. Ebendaselbst III, 73 bis. Thode 68. Phot. Alin. 1031. Portal mit Rundbogen von toskanischen Säulen mit vollem Gebälk, das Spitzgiebel trägt, gerahmt. Anfangs war bei niedrigerer Anlage ein Segmentgiebel geplant. Hier haben wir keine Beziehung zur Porta Pia, aber eine solche zur folgenden Zeichnung.

IV. Ebendaselbst XLV, 102. Thode 157. Vor zurückliegenden Pilastern toskanische Säulen mit hohem Fries. Spitzgiebel, in den Segmentgiebel eingeschrieben ist. Thürlaibung oben abgeschrägt. Im Fries eine oblonge Füllung, die aber verbessert ist in einen Entlastungsbogen (wie an der Porta Pia). Über dem Giebel vor einer Attika, die in der vollen Breite des Portals gehalten ist und zwei kleine viereckige Fenster zeigt, ein von zwei Voluten gestütztes Wappen. H. v. Geymüller erwähnt die Zeichnung (S. 40) und hält sie für viel

früher als die Porta Pia. Dies glaube ich auch, aber jedenfalls ist sie für diese benutzt worden.

V. Ebendaselbst III, 106. Thode 70. Phot. Alin. 1037. In den vorhergehenden Zeichnungen fanden wir die grossen Voluten des gebrochenen Giebels nicht: in diesem Blatte treten sie, und zwar in den unteren Enden auch gerollt, auf. Sie schliessen ein Oval über einer Inschrifttafel zwischen sich ein. Der Fries und das kräftige Gesims (über toskanischen Halbsäulen), die abgeschrägten Rustikagewände der Thür entsprechen der Porta Pia. Nur ist der Fries hier nicht so hoch, und die Thüröffnung erhebt sich höher, so dass die Entlastungslunette wegfällt. Die Porta Pia erscheint wie eine Verbindung von IV und V.

VI. Haarlem, Museum Teyler. Thode 264. v. Marcuard, Taf. XVI. Auf dem Blatte mit Studien für die Peterskuppel eine kräftige kleine Skizze eines Portales. Diese ist die einzige, die man bisher als Studie für die Porta Pia auffasste, und gerade hier muss ich es bezweifeln, wenn auch entschiedene Ähnlichkeiten vorhanden. Diese bestehen in der Thoröffnung und in der Entlastungslunette, aber statt der Pilaster sehen wir in Quadern gegliederte Halbsäulen, die uns an Serlio'sche Entwürfe erinnern, und geraden Gesimsabschluss, auf dem in der Mitte ein Wappen und zu dessen beiden Seiten nach aussen gerichtete Füllhörner sich befinden. Der Entwurf scheint eher für ein Gartenportal geplant zu sein.

VII. Ich reihe eine Zeichnung an, die keine Beziehung zur Porta Pia hat, aber doch in das Bereich der grösseren Portalentwürfe gehört. Sie befindet sich in der Casa Buonarroti XLIII, 84, Thode 146, und ist in Kreide ausgeführt. Sie zeigt einen Thüreingang mit Spitzgiebel, der eingerahmt ist von Pilastern (oder Säulen), die einen Segmentgiebel mit Inschrifttafel tragen.

Eine alte Abbildung des Portales findet sich in Vignolas Regola. Eine spätere in den „Porte di Roma nuovamente ed esattamente disegnate ed intagliate“: Bologna 1787. Vgl. Abb. bei Strack: Baudenkmäler Roms Bl. 55.

XI

Die Porta del Popolo

Über diese im Besonderen sagt Vasari Nichts, er bemerkt nur: „und da Michelangelo den Wunsch des Papstes, er solle die anderen Thore Roms restauriren, erkannte, machte er ihm viele andere

Zeichnungen." Nach der Inschrift: Pius IV portam in hanc amplitudinem extulit viam Flaminiam stravit anno III, ward die Aussenseite — und nur um diese handelt es sich — 1563 begonnen. Bertolotti (Artisti subalpini S. 41) entnahm dem Archivio dei maestri di strada die Notizen: am 4. Mai 1563 erhielt mastro Girolamo Valperga acht Skudi „per sue fatiche et misure fatte di detta fabrica" und am 16. Juni 1564 sechs Skudi. Das Wappen arbeitete Nardo de Rossi. Die Säulen wurden von S. Pietro hingebracht. Soprastante war Giov. Allegri. Die von Nanni di Baccio Bigio gezeichnete Inschrift führten Maestro G. B. Palatino und G. B. Romano, Maler, aus, und vergoldeten sie. Die Statuen der hl. Petrus und Paulus sind von Francesco Mochi.

In Davilers Ausgabe der Vignola'schen Regola wird das Thor, d. h. der heutige Mitteltheil: der Rundbogen zwischen je zwei gekuppelten toskanischen Säulen und darüber die Attika mit dem Papstwappen und den Füllhörnern als Werk Michelangelos abgebildet. Dessen Autorschaft ist nicht ausgeschlossen, so durchaus sich die strenge Ordnung und das Unpersönliche hier von der Porta Pia unterscheidet. Die Idee kommt von ihm; die Zeichnung mag danach Vignola ausgeführt haben, der nach Baglione (Vite 1649, S. 8) das Thor vollendet hat. Die Seitentheile mit ihren gekuppelten Säulen wurden erst 1878 hinzugefügt, als man die Thürme, die früher das Portal flankirten (um 1472 erbaut) niederriss.

Zeichnungen für das Portal fand ich nicht. Doch ist darauf hinzuweisen, dass auf der soeben unter Nr. VI angeführten Haarlemer Skizze das Motiv der Füllhörner sich findet. Abbildungen in den „Porte di Roma" 1787, bei Letarouilly III, 232 (wo auch der ältere Bau mit den Thürmen) und Strack Bl. 53. Die Innenseite wurde 1655 von Bernini gemacht.

Dass die Beschäftigung Nannis an dem Thore 1563 und 1565 ein neuer Beweis gegen die Attribution desselben an Michelangelo sei, wie C. v. Fabriczy meint (Rep. f. Kunstw. 1887, X, 112), ist nicht zuzugeben. Nanni wird auch an Befestigungsarbeiten der Porta Pia beschäftigt.

XII

Andere dem Meister irrthümlich zugeschriebene Portale

In A. C. Davilers neuer Ausgabe des Vignola (Cours d'Architecture 1691, I. Band) sind als Werke Michelangelos bezeichnet:

1. Portal der Vigna des Antonio Grimani in der Nähe der Porta Pia (Daviler S. 273, Pl. 76). Rustikabau mit rundbogigem Eingang, der durch Rustikakeilsteine gebildet wird, und vorgelegten toskanischen Säulen, die auf eigenthümlich profilirten,

bassinartigen Sockeln stehen und volles Gebälk tragen. Vier konvexe Stufen (in der Höhe jener Sockel) führen zum Eingang empor. Auf dem geraden Gesims an den Ecken über den Säulen gleich Akroterien altarförmige Pfeilerchen, die Vasen mit Flammen tragen; in der Mitte, von Voluten gestützt, eine Attika mit Inschrifttafel: Antonius Grimanus D. V., deren Endigung, in der Form der Medicisarkophage, auf abwärts gekrümmten Voluten zwei sitzende Jünglinge zeigt, die das Wappen halten.

Das Portal gehört schon dem XVII. Jahrhundert an. Antonio Grimani, geboren 1558, wurde 1622 Patriarch.

2. Portal der Vigna des Kardinals Sermoneta. Gleichfalls einst in der Nähe von Porta Pia (S. 277. Pl. 78). In Rustikaquadern und mit korinthischen Säulen aus Rustikatrommeln aufgeführt, zeigt es in den grossen Voluten des durchbrochenen Giebels die Nachahmung der Porta Pia, in den seitlichen Voluten eine solche des unter Nr. 3 zu nennenden Portals.

Auch hier handelt es sich um ein späteres Werk.

3. Portal zu den Horti Pii Carpenses (Vigna del Duca Sforza) bei S. Maria del popolo (S. 279. Pl. 79). Rundbogen mit Rustikakeilsteinen, von toskanischen Pilastern aus Rustikaquadern und je einer Triglyphe am Fries darüber gerahmt; zurückliegende Seitenpfeiler mit Voluten. Attika mit Relief: zwei Adler, die Feston halten und Inschrift: Horti Pii Carpenses. Als Akroterien Pinienäpfel. Der Zeit nach könnte Michelangelo in Betracht kommen und auch den Beziehungen nach, die er mit dem Begründer der Vigna, dem Kardinal von Carpi, hatte, doch finde ich keine Indizien, die eine Zuschreibung an Michelangelo rechtfertigen würden.

XIII

Die Brücke S. Maria

Vasari berichtet (VII, 234): „Es hatte Michelangelo in den Zeiten Pauls III., auf Dessen Befehl hin, begonnen, die Brücke S. Maria di Roma, die in Folge des beständigen Wasserandranges und ihres Alters schwach geworden war und einzubrechen drohte, neu zu fundiren. Er ordnete die Fundirung mittelst Kästen und sorgfältiger Ausbesserung der Pfeiler an; und hatte einen grossen Theil schon fertig gestellt und zum Besten des Werkes grosse Ausgaben in Holz und Travertinsteinen gemacht, da wurde unter Julius III. in einer Versammlung der Kleriker di Camera, die über die Vollendung berieth, Nanni di Baccio Bigio in Vorschlag gebracht, der, falls ihm die Arbeit in Akkord gegeben würde, sie in kurzer Zeit und mit wenig Geld beendigen werde. Unter dem

Schein der Rücksicht gaben sie vor, Michelangelo zu entlasten, der alt sei und sich nicht um die Sache bekümmere, so dass, wie die Dinge lägen, man niemals zu einem Abschluss kommen werde. Der Papst, der möglichst wenige Ungelegenheiten wollte und nicht daran dachte, was daraus entstehen könnte, gab den Klerikern di Camera die Machtbefugniss, für die Angelegenheit als eine, die sie anginge, Sorge zu tragen. Da übertrugen sie diese, ohne dass Michelangelo Etwas davon erfuhr, mit freiem Vertrag und allem Material dem Nanni. Dieser liess die Befestigungen, die zum Fundiren nöthig waren, ausser Acht und entlastete die Brücke von einer grossen Anzahl Travertinquadern, um diese zu verkaufen; gerade diese Steine aber, mit denen vor Alters die Brücke seitlich gestützt und befestigt worden war, machten sie durch ihre Beschwerung stark und sicher und tüchtiger. An ihre Stelle nun brachte er Kies und Mörtel, so dass man den inneren Defekt nicht sah, und aussen brachte er Brustwehren und Anderes an; auf den ersten Blick schien Alles erneuert. Aber da die Brücke vollständig schwach geworden und Alles verdünnt war, kam es dann fünf Jahre später, bei der Überschwemmung im Jahre 1557 (15. September), dazu, dass sie derartig zusammenbrach, dass man erkannte, wie wenig Urtheilskraft die Kleriker bewiesen und welchen Schaden Rom davon hatte, dass man den Rathschlägen Michelangelos nicht gefolgt war. Oft hat Dieser seinen Freunden den Einbruch vorausgesagt und auch mir, denn ich erinnere mich, wie er mir, als wir einst über sie ritten, sagte: »Giorgio, diese Brücke zittert unter uns; reiten wir schnell zu, damit sie nicht einbricht, so lange wir noch auf ihr sind.«"

Einige nähere archivalische Data verdanken wir Bart. Podestà (Fanfani: Spigol. S. 126 ff.). Danach wurden die Kosten des Baues aus einer Taxe bestritten, deren Depositar der Banquier Bindo Altoviti war. Die erste Zahlung findet am 5. Oktober 1548 statt, und zwar a conto an den von Michelangelo deputirten Maestro Andrea Scimone. Am 13. Oktober eine Zahlung an Zimmerleute, die vom 7. Oktober an ununterbrochen Tag und Nacht gearbeitet haben. Weitere von Michelangelo angewiesene Zahlungen werden am 27. Oktober, 3. Dezember und 22. Januar 1549 für verschiedenerlei Arbeiten verzeichnet. Der Tod Pauls III. scheint die Thätigkeit gelähmt zu haben. Am 3. Juli 1551 wird der erwähnte Kontrakt mit Nanni abgeschlossen, in dem die Fundirung des Pfeilers und Ausbesserung der zwei Bögen stipulirt wird. Am 13. Juni 1552 verdingt Nanni die Arbeiten an mehrere florentiner Meister. Die Kosten wurden durch eine den Kurtisanen Roms auferlegte Abgabe bestritten (Bertolotti, s. C. von Fabriczy, Rep. f. K. X, 112). Er schreibt am 17. März 1553 an den Herzog von Parma, Ottavio

Farnese: „in diesem Jahr habe ich mir 2000 Skudi in 14 Tagen verdient und dies ist, wie Eure Excellenz wissen, so viel als Michelangelo und Boccaccio für den Ponte santo ausgegeben haben; so dass Alle in diesem Jahre erstaunt sein werden. Sie gaben das Werk als verzweifelt auf und ich übernahm es und brachte es mit anderen Hülfsmitteln in 15 Tagen zu wege, so dass ganz Rom darüber erstaunte; die geschehenen Irrthümer kamen mir so zu Gute" (C. Ronchini: Atti e memorie delle prov. Modenesi e Parmensi VIII, S. 357, wo der Brief 1552 datirt ist).

Ein Augenzeuge der Überschwemmung im Jahre 1557 schreibt in einem Brief: „der Tiber hat die Hälfte der Brücke von S. Maria abgebrochen und fortgeführt, und zugleich auch die schöne kleine Kapelle Julius' III., die auf der Mitte mit so viel Kunst und Kosten gebaut worden war." (Avviso della Pace tra la Sant. di N. S. Papa Paulo III e la Maestà del Re Filippo. E del diluvio che è stato in Roma. In Roma Ant. Blado 1557.)

Unter Gregor VIII. wurde die Brücke wieder hergestellt, aber 1598 von Neuem zerstört und trug seitdem den Namen Ponte rotto. Heute überschreitet man den Tiber dort auf der Eisenbrücke Ponte Palatino.

XIV
Die Befestigung von Rom

Hören wir zuerst Vasaris Angaben.

„Es hatte Papst Paul III. angefangen den Borgo zu befestigen und viele Herren mit Antonio da San Gallo zu einer Sitzung berufen: er wollte, dass auch Michelangelo daran theilnehme, da er wusste, dass die Fortifikationen am Hügel von S. Miniato von ihm angeordnet worden waren. Und nach langem Disput wurde auch er um seine Meinung gefragt. Im Widerspruch zu derjenigen San Gallos und vieler Anderen äusserte er sie freimüthig; da erwiderte ihm San Gallo, seine Kunst sei die Skulptur und die Malerei, nicht aber die Befestigungen. Michelangelo antwortete: von jenem verstehe er wenig; aber vom Befestigen glaube er, dank der vielen Gedanken, die er darauf gewandt, und der Erfahrungen, die er gemacht, mehr zu verstehen, als Antonio und Alle die von Dessen Familie; und bewies ihm in Gegenwart Aller, dass er viele Fehler gemacht. Und da ein Wort das andere gab, sah sich der Papst genöthigt, Schweigen zu gebieten. Und nicht lange nachher brachte er einen Entwurf der gesamten Befestigung des Borgo, der die Augen öffnete für Alles, was dann später angeordnet und ausgeführt wurde; und er wurde die Veranlassung, dass das Thor von S. Spirito, welches, von Antonio angeordnet, schon nahe dem Abschluss war, unvollendet blieb." (VII, 216.)

Zu Zeiten Pauls IV. wurde er an mehreren Stellen bei den Befestigungen Roms beschäftigt; auch von Salustio Peruzzi, dem jener Papst das Thor vom Kastell S. Angelo, das heute halb zerstört ist, in Auftrag gegeben hatte. Er übernahm die Aufgabe, die Statuen an diesem Werk anzuordnen und die Modelle der Bildhauer zu prüfen und korrigiren (VII, 241).

Nähere Kenntnisse verdanken wir einem Briefe Michelangelos und den Forschungen von A. Guglielmotti: Storia delle Fortificazioni della Spiaggia Romana S. 319—368, und von A. Ronchini: Il Montemelino da Perugia im Giornale d'erudizione artistica 1872. I, 168. Vgl. auch Gotti I, 295 ff.

Schon 1534 war Antonio da San Gallo d. J. mit den Fortifikationsarbeiten beschäftigt. Nach einer Unterbrechung nahm er sie 1542 wieder auf. Seit Anfang 1545 handelte es sich um die Befestigung des Borgo, über welche sehr verschiedene Ansichten sich geltend gemacht hatten, bei denen Berathungen in Pier Luigi Farnese präsidirte. Zu einer Sitzung am 25. Februar war neben Giov. Francesco Montemellino, einem im Kriegswesen erfahrenen Manne, und Anderen Michelangelo zugezogen worden. Er formulirt seine Ansicht, die mit der eines Jacopo Castriotto im Einklang stand, in dem Schreiben an den Kastellan von Rom am 26. Februar (Lett. S. 499).

„Monsignore Castellano. — Bezüglich des Modelles, über das gestern disputirt wurde, sagte ich nicht voll meine Meinung, um die ich von Eurer Signoria ersucht wurde, weil ich jene Personen, für die ich die grösste Zuneigung hege, zu sehr zu kränken fürchtete. Und zwar meine ich den Capitano Giovanni Francesco, mit dem ich in einigen Dingen nicht übereinstimme; denn mich dünkt, dass die begonnenen Bastionen mit Vernunftgründen und mit Kraft sich vertheidigen und fortführen lassen. Und thut man es nicht, so fürchte ich, macht man viel Schlimmeres; denn mir scheint, alle diese Gutachten und verschiedenen Modelle haben den Papst in grosse Verwirrung gesetzt und ihm solchen Überdruss bereitet, dass, wenn man sich zu Nichts entschliesst, man weder in dieser Weise fortfahren kann, noch in jener anderen es ausführen, was sehr übel wäre und wenig zur Ehre Seiner Heiligkeit. Darum, wie ich gesagt, halte ich es für richtig fortzufahren, ich sage nicht in Dem, was angefangen ist, sondern in der Befestigung des Hügels, indem man Einiges, ohne Beschädigung des Ausgeführten, mit Hülfe des Rathes des Capitano Giovanni Francesco verbessert und die Gelegenheit benutzt, die jetzige Leitung zu beseitigen, wenn es so ist, wie man sagt, und an ihre Stelle den Capitano, den ich für tüchtig und vortrefflich in allen Dingen halte, zu setzen. Und geschieht dies, so biete ich mich dem Papste zu Ehren an, denn mehreremale hat

man mich nicht wie einen Mitarbeiter, sondern als wäre ich in allen den Dingen ein Kind, aufgefordert. — Von den Spinegli bis zum Castro würde ich nur einen Graben machen, denn der Laufgang genügt, wenn er ordentlich hergerichtet wird."

Montemellino, der ein Memorandum und eine Zeichnung dem Papste einreichte, war, wie Pier Luigi Farnese, der Meinung, man müsse die Befestigungslinie verengen, nicht erweitern. Mochi, Kommissar an den Befestigungen, schreibt an Letzteren, der Herzog von Parma geworden ist, am 7. September 1545: fast alle Arbeit ist aufgegeben, ausser die an dem sehr schönen und stolzen militärischen Thor von S. Spirito in dorischem Stil mit dem Mauerflügel, der sich zum Flusse zieht. Und am 4. Januar 1546 wiederholt er diese Angaben und fügt hinzu: bis Ende April, hoffe er, werde das Thor bis zur vollen Höhe gediehen sein. „Und es wird sehr stolz und in dorischem Stile verziert, nämlich mit grossen Gesimsen (regoloni) und Pyramiden, mit Kapitälen, Friesen, Architraven, Säulen und Nischen, mit grossen Statuen zu beiden Seiten der Thüre. Diese Statuen sind sehr gross, über Lebensgrösse; die obere Endigung von stolzestem Charakter ist in neuer Art mit dem Wappen des Papstes gebildet. Es wird ein wehrhafter Kriegsbau mit seinen Geschützen vorne und zu beiden Seiten. Die Zugbrücke ist, wie sie sagen, sehr gut angelegt mit zwei Ausfallsthüren, die eine eben am Ende der Courtine nach dem Flusse zu für Reiter und Fussvolk, die andere unmittelbar unter dem Thore unten im Graben, wo oben die Zugbrücke ist, gleichfalls für Reiter und Fussvolk. Die Stelle, die bis jetzt eine der schwächsten war, wird eine der stärksten sein; sicher ein Werk, zu ewigem Gedächtniss des erlauchtesten Hauses Farnese."

Kurze Zeit darauf starb Antonio da San Gallo, und nun wurde Michelangelo neben dem Meleghini eine entscheidende Stellung zuerkannt. Wir erfahren hierüber Näheres aus einem Briefe des Mochi an Pier Luigi vom 2. März 1547: „Was die Fortifikation des Borgo betrifft, so ist das Thor von S. Spirito abgeschlossen, und man beschäftigt sich beständig damit, sie auch im oberen Theil zu beendigen; es ist ein schönes und kräftiges dorisches Thor, das verdient haben würde, an ehrenvollerem Platz nach S. Peter zu zu stehen, dort, wo alle Gesandten der Christenheit einziehen. Doch hoffen wir, dass Seine Heiligkeit auch dieses machen wird. Bei den Spinelli ist man augenblicklich dabei, die Courtine nach dem Thurm Nicolaus' V. heiligen Angedenkens aufzuführen. Wir arbeiten an der Seite; und da Meister Michelangelo die Stellung San Gallos zugleich mit dem Meleghino erhalten hat, und nunmehr in Dienst getreten ist und Seine Heiligkeit uns befohlen hat, was die Zeichnung anbetrifft, Michelangelo und keinem Anderen zu ge-

horchen, er aber Dem, was zu machen beschlossen worden war, entgegen ist, so ist die Entscheidung auf die Ankunft des Herrn Alessandro Vitelli verlegt, denn so hat es Seine Heiligkeit befohlen. Michelangelos Meinung ist etwa diese: wo die schon angeordnete Seite der Courtine von S. Nicola sich nähert, möchte er sie über die Bastion hinausziehen und dazwischen eine zweiseitige spitze Bastion oder kleines Bollwerk oder Plattform mit acht Schiessscharten, auf jeder Seite vier, oben und unten, machen; auf der einen Seite wäre die Schiessrichtung nach dem Thor der Courtine alli Spinelli, auf der anderen nach dem ersten Schiessstand gegen Nicola zu. Er behauptet, dass zuvor der Schiessstand gegen uns selbst sich richtete und dass ein einziger Schiessstand wegen der grossen Distanz nicht genügte, die Ecke der Spinelli zu vertheidigen. Das Bollwerk von Gallinare ist auf zwei Seiten niedergelegt: sie denken daran es mit Kalk zu verkleiden und sich seiner als Erdwall zu bedienen."

Als dann nach dem Tode Pier Luigis und der Einnahme Piacenzas durch die Kaiserlichen die Gefahr einer Belagerung Roms drohender wurde, vertraute Paul III. die beschleunigte Befestigungsthätigkeit dem Jacopo Fusto Castriotto von Urbino an — Ende 1547 wurde die Bastion am Belvedere begonnen —, der die Befestigungen statt in der Ebene des Borgo, wie Michelangelo verlangt hatte, auf den Höhen anlegte, und Michelangelo zog sich zurück.

Über Dessen Thätigkeit als Kriegsbaumeister unter Paul IV. und Pius IV. erfahren wir, ausser jenen Angaben Vasaris über seine Überwachung der Skulpturen am Thor des Castello S. Angelo, nichts Weiteres. P. Guglielmotti führte den Nachweis, dass der „Torrione Sanmichele sulla foce del Tevere", der 1560 von Pius IV. errichtet ward, nach einer Zeichnung des Meisters ausgeführt worden ist. In den folgenden Jahren sehen wir vielfach Nanni di Baccio Bigio an den Fortifikationen sich bethätigen.

XV

Michelangelos Haus am Macello de' Corvi

In seinem Aufsatz: „Wohnung und Werkstatt Michelangelos in Rom" (Deutsche Rundschau 1902, Mai, S. 279 ff.) hat Ernst Steinmann zusammengestellt, was sich aus Briefen und Kontrakten über diese Niederlassung ergiebt (vgl. auch Gori: la casa di M. e quella di Raffaello im „Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma" 1875. I. S. 661 ff.). Er bezog es am 6. Mai 1513, bekam es im Kontrakt mit den Testamentsvollstreckern Julius' II. am 8. Juli 1516 für neun Jahre zu-

gesichert, dann wieder am 10. März 1524 und erhielt es 1542 zu eigen. Es wird im Kontrakt von 1516 beschrieben: „ein Haus mit Holzdecken, Sälen, Kammern, Grundstück, Garten, Brunnen und Nebenwohnungen." In dem Miethsvertrag, der nach des Meisters Tode von Daniele da Volterra mit Lionardo Buonarroti abgeschlossen wird, ist die Rede von einem Thurm, Stallungen, zwei Nebenwohnungen, einem geräumigen Hof und einem Obstgarten. Das Haus, von dem Nichts mehr erhalten, lag im Vicolo de' Fornari ein wenig hinter S. Maria di Loreto; der Garten stiess an die Piazza Venezia (früher Piazza di S. Marco).

In seinem Werke über die Sixt. Kapelle II, S. 469, publizirt Steinmann einen Stich von L. Rossini (in der Corsiniana, vgl. Hermanin: Le Gallerie nazionali italiane IV, S. XLIV n. 10), welcher, 1809 angefertigt, angeblich das Vestibül mit der Treppe des Hauses wiedergiebt. Es ist Steinmann entgangen, dass Letarouilly in seinen Edifices (III, 326), wohl nicht ohne Kenntniss des Stiches, dies Vestibül mit der Treppe dargestellt hat, es mit einigen Figuren und Statuen, auch einem Kandelaber bereichernd. In seinem Text (1860) spricht er von dem Gebäude als einem noch vorhandenen und bemerkt, dass die Gewölbemalereien sehr zerstört seien. Unter seiner Abbildung ist zu lesen: située au pied du Capitole via d'Aracceli. Es war das Haus unmittelbar unter dem Kapitol in der via delle tre pile Nr. 2, welches die Inschrift trägt: Parva sed apta summo pictori sculptori poetae architecto. Eine irrige Tradition verlegte hierher die Wohnung des Meisters. Die Abbildungen Rossinis und Letarouillys geben also nicht das Haus des Meisters, sondern ein ihm willkürlich zugeschriebenes wieder und sind daher werthlos. Von jenem ist uns keine Abbildung erhalten.

XVI

Erhaltene unbestimmte Entwürfe

Hier seien noch einige Zeichnungen angeführt, die mit keinem der uns bekannten Werke eine Beziehung haben.

A. Grundrisse.

1. Grundriss einer Kirche. Florenz, Casa Buonarroti LV, 122. Thode 171. Chor und angränzender Theil des Längshauses, das kein Querschiff hat. Der Chor, tief, rechteckig, erweitert sich kurz vor dem Längsschiff um Etwas. Altar vor ihm angedeutet, mit zwei seitlichen Treppen, die aus dem Mittelschiff emporsteigen. Engstehende Säulen links in diesem, im rechten Seitenschiff weitstehende, denen Säulen an der Wand entsprechen; eine eingebaute Kapelle. Maassangaben.

2. Theil des Grundrisses einer Zentralanlage. Ebenda III, 123. Thode 72. Gedacht (aber nur die Hälfte gezeichnet) ist ein Viereck mit Apsiden, die in der Mitte von dessen drei Seiten vorspringen; an der vierten Seite der Eingang. Die Vierung ist durch vier Pfeiler, welche wohl eine Kuppel tragen, bezeichnet; die Querarme hat man sich mit Tonnen gedeckt zu denken. In den Eckquadraten zwischen den Tribünen ist eine seltsame Anordnung von je zwei Säulen, die, der Ecke genähert, vor die Wände treten. Fritz Burger (Rep. f. K. XXXI. 101 ff.) spricht von einem 1505 angefertigten Entwurf einer Kapelle für das Juliusgrab, die als Anbau an S. Peter gedacht worden sei. Von einer solchen Kapelle wissen wir gar Nichts.
3. Schwer verständlicher Grundriss. Ebenda XLVII, 114. Thode 164. Vorne eine Mauerflucht mit zwei durch einen Pfeiler getheilten Eingängen. Der eine dieser Eingänge führt durch einen kleinen Vorraum in einen breiteren Raum, der sich seinerseits durch einen dreigetheilten Eingang in einen, wie es scheint, oblong gedachten Raum mit einem schmäleren Seitenschiff (darin Altar angedeutet?) auf der einen Seite, einem Anbau auf der anderen öffnet. In jenem ersteren breiten Raum, der Breite nach wie ein Narthex vor dem oblongen angeordnet, eine Reihe von sechs Säulen. Auf der Rückseite Entwürfe für Grabmal und eine Notiz: a di secte di giennajo parti da Firenze per pietrasanta usw., was bestimmt auf das Jahr 1517 hinweist. Also aus der Zeit der Beschäftigung mit der Fassade von S. Lorenzo. (Vgl. unten Grabdenkmäler I.)

B. Wandverkleidungen.

4. Ein durch zwei korinthische kannellirte Säulen, die volles Gebälk tragen, gerahmtes Wandfeld mit viereckiger Nische, welche eine stehende Statue enthält, über einem Sockel. Fein in Röthel ausgeführte Zeichnung in der Casa Buonarroti XLV, 100. Thode 155. Daneben Grundriss, der auf eine reiche Anlage eines Monumentes mit vorspringendem Mitteltheil und Schmalseite — jedes Feld mit zwei Säulen — hinweist. — Ein Grabmonument? Dürfte man an jenes der Päpste Leo X und Clemens VII. denken? (S. unten: Entwürfe zu Grabdenkmälern V.)
5. Dreigetheilte Wandverkleidung mit Attika. Im mittleren Felde: ein altarartiges Postament und Nische mit Muschel (in der Attika) darüber. Im Seitenfelde ein viereckiger Rahmen mit Ohren (auch als Nische gedacht?) Links kleine Skizze des Aufbaues. Federzeichnung in Oxford Nr. 40. Thode 423. Es könnte gedacht sein für die Reliquienunterbringung in S. Silvestro.

C. Nischen.

6. Altar. Die Rahmung mit Spitzgiebel auf Volutenkonsolen. Im Innern rechteckige Nische über einem altarartigen Postament mit zwei Volutenkonsolen. In der Formensprache an die Fenster des Palazzo Riccardi erinnernd. Federzeichnung in der Casa Buonarroti XLV, 101. Thode 156.
7. Halbrunde Nische mit Muschelwölbung, eingerahmt von zwei jonischen (korinthischen?) Säulen, über deren Gebälk ein Spitzgiebel sich erhebt. Zu dessen Seiten Akroterien angedeutet. Daneben nochmals flüchtiger Entwurf des Giebels. Röthelzeichnung in der Casa Buonarroti XLVI, 112. Thode 162. Auf der Rückseite Briefkonzept vom 26. Januar 1523. Ich stellte oben die Frage, ob es sich um eine Nische für den Garten des Herzogs von Mantua handele. — Dies bleibt aber durchaus ungewiss. (S. oben II, S. 146.)

XVII

Studien nach antiken Architekturtheilen

Im British Museum und in der Casa Buonarroti befinden sich eine Anzahl von Röthelzeichnungen nach antiken Bautheilen, die, wenn auch nicht alle im Format übereinstimmend, doch der Behandlung und den Vorwürfen nach zusammengehören. Die Aufnahmen sind nicht nach den Bauwerken selbst, sondern zweifellos nach Vorlagen angefertigt. Letztere glaubte Fagan, was die Londoner Blätter anbetrifft, in Serlios 1537 erschienener Regola zu finden, und Einiges liesse sich wohl auch ungezwungen auf diese beziehen, doch wurde der viel schlagendere und umfänglichere Zusammenhang mit einem Skizzenbuch im Soane Museum in London, bezeichnet als: „Architectura Civilis Andrea Coneri" neuerdings von T. Ashby junior nachgewiesen, welcher es in den „Papers of the British School at Rome" vol. II, 1904 publizirte. Es enthält eine grosse Anzahl sauber mit der Feder gezeichneter antiker Architekturen und Bautheile (auch einige der Renaissance), denen häufig Angaben über die Originale und Maasse, sowie Annotationen beigegeben sind. Zwei Künstlerhände sind zu unterscheiden. Der ältere Meister, der für uns allein in Betracht kommt, muss um 1515 seine Zeichnungen angefertigt haben. Ob er der „clericus Bambergensis diocesis" Andreas Coner, von dem sich ein am 1. September 1513 an Bernardo Rucellai in Florenz gerichteter Brief (in Kopie) in dem Buche befindet, war, erscheint mehr als zweifelhaft. Das erhaltene Inventar dieses sonst unbekannten Mannes, der 1527 in Rom gestorben ist, lässt ihn als einen Alterthumsliebhaber erkennen. Das Wahrschein-

liche ist, dass er sich die Aufnahme von einem italienischen Künstler machen liess, der vielleicht Giuliano da San Gallos Skizzenbücher gekannt hat oder aus der gleichen Quelle, wie Dieser, in einigen Fällen, wo er Gebäude ausserhalb Roms wiedergab, schöpfte.

Ashbys Nachweise lassen nun keinen Zweifel darüber, dass die Michelangelo zugeschriebenen Zeichnungen von denen in Coners Skizzenbuch abhängig sind — nicht etwa die Coner'schen von denen Michelangelos — und er hält es auf Grund des Vergleiches für undenkbar, dass der Meister selbst der Kopist gewesen, da die Studien in London und Florenz zu schüchtern und unbedeutend und die Vorlagen wiederholt missverstanden seien, auch die Maassangaben fehlten. Es könne sich nur um einen Schüler Michelangelos handeln. Dem hat Frey neuerdings widersprochen. Er glaubte, dass sowohl Coners als Michelangelos Zeichnungen auf ein älteres Skizzenbuch zurückzuführen sind und der Letztere als Jüngling bei seinem ersten Aufenthalte in Rom durch diese Kopien sich eine Kenntniss der antiken Architektur zu verschaffen bemüht gewesen ist.

Nehmen wir eine Nachprüfung der sorgfältigen Untersuchungen Ashbys vor, so müssen wir einige der von ihm angeführten Blätter, als nicht zu der Serie gehörig, ausscheiden, nämlich die beiden Federzeichnungen in der Casa Buonarroti XXIV, 5 und 7 (für die Libreria s. oben II, 127), sowie die auf die Medicigräber bezüglichen ebendaselbst LVIII, 9 und 10. (Vgl. oben I, S. 500. Nr. LXIII und LXIV.) Auch London 1859—6—25—549, in dem sich auch keine Beziehung zu Coner findet, lasse ich vorläufig bei Seite. Im Übrigen folge ich der von Ashby (App. II, S. 80) gegebenen Anordnung und Bezeichnung und lasse bei der Besprechung der verschiedenen Studien auf einem Blatte, dieselben, wie er, aufeinanderfolgen, indem ich von links oben, wie beim Lesen einer Seite, ausgehe.

I. London, British Museum 1859—6—25—560 (1). Thode 302. Ber. 1506. Abb. Frey 85. Gebälk mit darunter angegebenem Säulenkopf und mit Kranzgesims vom Marcellustheater. Coner 76. Die gleiche Ansicht. Die Triglyphe links ist nicht ausgeführt, links nicht die Ecke des Gebäudes angegeben, sondern das Gebälk fortlaufend gedacht. — Verso. Abb. Ashby Pl. A. Frey 86. Zehn Kapitäle, an denen das Ornamentale nur angedeutet ist, wie dies auch in den folgenden Studien oft der Fall. Aus S. Maria maggiore. a) Weniger von unten gesehen als bei Coner 119a. — b) Von S. Niccolò in Carcere. Nicht, wie bei Coner 119b von unten gesehen und der Durchschnitt gegeben, sondern einfache Gesamtansicht. — c) Unbekanntes Vorbild. Blosses Profil, während bei Coner 122b Durchschnitt. — d) Vom Monte Cavallo. Mit Coner 119c über-

einstimmend. — e) Im Barberini'schen Skizzenbuch Giuliano da San Gallos 14 v: in Trastevere. Nicht wie bei Coner 119 d von unten gesehen und mit Durchschnitt, sondern einfache Ansicht. — f) Im Palast des Kardinals von S. Giorgio (Cancelleria). Nicht wie bei Coner 119 e von unten gesehen und mit Durchschnitt, sondern einfache Ansicht. — g) Bei S. Matteo. Coner 120 b. Dieselbe Verschiedenheit. — h) Vom Kapitol. Coner 120 d. Dieselbe Verschiedenheit. — i) Im Hause Valle. Coner 120 a. Dieselbe Verschiedenheit. — j) Bei S. Prassede. Profil. Übereinstimmend mit Coner 122 f.

II. London, British Museum 1859—6—25—560 (2). Thode 303. Ber. 1505. Abb. Ashby Pl. B. Verschiedene architektonische Details. a) Kranzgesims des Konstantinsbogens. Wie bei Coner 88 a. — b) Profil des Kranzgesimses am Rundtempel von Tibur. Bei Coner 92 a. Kapitäl, Architrav, Fries und Kranzgesims gegeben. — c) Profil des Architraves eines bei Coner 89 a ganz gegebenen Gebälkes von der Torre delle Milizie. — d) Profil des Architraves vom Forum Transitorium (Le Colonnacce). Bei Coner 89 b das ganze Gebälk. — e) Säulenbau (nur ein Drittel) vom Konstantinsbogen. Bei Coner 87 a die Hälfte der Basis und Durchschnitt. — f) Detail. Nach Coner 49. — g) Profil des oberen Gesimses am Marcellustheater. Bei Coner 93 a schräge Ansicht des Gebälkes selbst. — Verso. In den Skizzen hier wies ich früher Studien für die Fassade von S. Lorenzo nach. (II, 100 Nr. XIX.)

III. Florenz, Casa Buonarroti XXII, 1. Thode 89. Linke Hälfte des Blattes. Phot. Alin. 1006. Abb. Frey 82. a) Profil des Piedestals des Titusbogens. Coner 137 f. — b) Profil einer Plinthe vom Marcellustheater. Coner 137 e. — c) Schlusssteinkonsole vom Bogen des Sept. Severus. Bei Coner 147 a ausgeführt, hier nur im Umriss. — d) Korinthisches Kapitäl. Woher? Übereinstimmend mit Coner 140 a. — e) Kapitäl. Woher? Übereinstimmend mit Coner 140 b. — f) Kapitäle. Von S. Giovanni in Laterano. Die Kapitäle bei Coner 144 b und d halbirt aneinandergefügt. — g) Kapitäl. Erinnert an Kapitäle in S. Maria in Trastevere. Coner 148 a. — h) Kapitäl. Coner 148 c. — Rechte Hälfte des Blattes. Phot. Alin. 1004. Abb. Frey 81. a) Kapitäl. Aus Tibur. Coner 123. — b) Basis. Aus Tibur. Coner 124 a. — c) Basis. Bei dem Marcellustheater. (Giulianos Skizzenbuch. Barberini 71 v.) Coner 124 c. — d) Basis. S. Anastasia. Coner 124 d. — e) Basis. In S. Bartolommeo. Coner 125 b. (Codex Escur. ed. Egger fol. 23, b.) — f) Basis. Bei den Santa Croce. Coner 125 a. — g) Basis. „In domo Campolinis". Coner 126 b. — h) Basis.

Woher? Coner 131 a. — i) Basis. Woher? Coner 131 b. — j) Basis. Baptisterium des Lateran. Coner 132 a. — k) Basis. S. Croce in Gerusalemme. Coner 132 b.

Rückseite der linken Hälfte des Blattes. a) Renaissancekapitäl. Coner 138 f. — b) Kapitäl aus S. Croce in Gerusalemme. Coner 138 h. — c) Pilasterprofil aus dem unteren Hof des Belvedere. Coner 117 c. — d) Gesims. Woher? Coner 116 h. — e) Säulenplinthe aus unterem Hof des Belvedere. Coner 117 a. — f) Dito. Coner 117 b. — g) Kapitäl aus S. Croce in Gerusalemme. Coner 138 i. — h) Nicht bestimmbar. — i) Gesims von S. Maria della Consolazione. Coner 115 f. — k) Gesims, bez. „Antonii" (Antonio da San Gallo). Coner 115 c. — l) Gesims „Antonii". Coner 116 i. — m) Basis. Aus unterem Hof des Belvedere. Coner 117 d. — Rückseite der rechten Hälfte des Blattes. a) Bramante'sches Gesims „circum aram S. petri". Coner 116 b. — b) Gesims beim Vespasiansbogen. Coner 116 c. — c) Gesims. „Antonii" (Antonio da San Gallo). Coner 116 e. — d) Säulen aus erstem Geschoss des Hofes der Cancelleria. Coner 68 c. — e) Säule. Bei S. Prassede. Coner 68 a.

IV. Florenz, Casa Buonarroti XXII, 2. Thode 90. Linke Hälfte des Blattes. Phot. Alin. 1002. Frey Abb. 83. a) Kranzgesims. Beim Marcellustheater. Coner 84 a. — b) Kranzgesims bei S. Lorenzo in Miranda. Coner 84 b. — Rechte Hälfte des Blattes. Phot. Alin. 1003. Frey Abb. 84. Gebälk der Basilica Aemilia. Coner 77.

Rückseite der linken Hälfte des Blattes. a) Gesims. Vom Ponte molle. Coner 112 a. — b) Gesims. Woher? Coner 113 c. — c) Plinthe. Coner 113 c. — d) Gesims vom Colosseum. Coner 113 d. — Rückseite der rechten Hälfte. a) und b) Fassadenreste vom Mausoleum der Plautii beim Ponte Lucano. Coner 49 a und b.

V. Florenz, Casa Buonarroti XXIII, 3. Thode 91. Phot. Alin. 1016. Abb. Frey 101. a) Pilasterbasis vom Templum Solis Aureliani (?). Coner 81 b. — b) Dorisches Gebälk „Antonii" (Antonio da San Gallo). Coner 82. — c) Kranzgesims von S. Maria in Prassede. Coner 83 e. — d) Gesims aus der Cancelleria. Coner 83 c (nicht, wie bei Coner verdruckt: 83 d). — e) Gebälk eines Grabmals an der Via Nomentana. Coner 75. — Rückseite der linken Hälfte des Blattes. Phot. Alin. 1003 (Coner sagt: 1035). Frey 102. a) Gebälk vom Palatium Mecenatis (Templum Solis Aureliani). Coner 81 a. — b) Gesims. Woher? Coner 83 b. — c) Kranzgesims vom Kapitol. Coner 83 d. — Rückseite der rechten Hälfte. a) Kapitäl vom Mar-

cellustheater. Coner 76 (wo das ganze Gebälk). — b) Gesims vom Cortile des Belvedere. Coner 78.

VI. Florenz, Casa Buonarroti XXIII, 4. Thode 92. Linke Hälfte des Blattes. Phot. Alin. 1005. a) Gesims „apud Columnam Trajanam. Coner 109 d. — b) Gebälk vom Tempel des Kastor und Pollux. Coner 85. — c) Gesims nicht bestimmbar. — d) Gesims, „in s. petro“. Coner 90 a. — Rechte Hälfte des Blattes. Phot. Alin. 1007. a) Gesims, bei S. Marco gefunden. Coner 73 a. — b. Dorisches Kapitäl. Woher? Coner 74. — c) Gesims. Woher? Coner 109 c. — d) Gesims. Vom Tempel der Minerva. Coner 109 a.

Rückseite der linken Hälfte des Blattes. a) Gesims. Von den Quattro santi Coronati. Coner 109 b. — b) Gesims. Bei S. Paolo fuori. Coner 110 c. — c) Gesims. Bei S. Maria nuova. Coner 110 d. — d) Gebälk der Nischen des Pantheon. Coner 111 b. — e) Architrav, unbestimmt. — Rückseite der rechten Hälfte des Blattes. a) Gesims, unbestimmt. Coner 72 a. — b) Gebälk. Woher? Coner 72 b. — c) Dorisches Gebälk „circa ecclesiam S. Petri“. Coner 71 b. — d) Gesims. Bei S. Marco. Coner 73 b.

VII. Florenz, Casa Buonarroti LVIII, 8. Thode 175. Ber. 1457. a) Thüre des Tempels von Tibur. Coner 32 b. — b) Fenster des Tempels von Tibur. Coner 32 a. — c) Linke Hälfte des Konstantinsbogens, etwas von rechts gesehen. Coner 53. — d) und e) Profil von Säulenbasen. — f) Kapitäl, nicht bestimmt bei Coner nachzuweisen.

Sind diese Zeichnungen von Michelangelos Hand? Ich muss, wie Ashby, diese Frage verneinen. (Berenson ist nicht konsequent, wenn er die Studien in London dem Meister zuerkennt, die in Florenz nicht.) Die unbestimmte weichliche Art der Behandlung, die Kraftlosigkeit der Linienführung, die Unsicherheit im Perspektivischen, der Mangel an plastischer Prägnanz sprechen entschieden gegen den Meister. Einzelne Blätter wirken zwar auf den ersten Blick wohl etwas besser und kräftiger, als die Mehrzahl: bei näherer Betrachtung erweisen sie sich aber doch auch als von derselben Hand. Frey, der an die Ächtheit glaubt, sah sich genöthigt, eine frühe Entstehung in den neunziger Jahren des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts anzunehmen. Das ist aber schon aus dem Grunde unzulässig, dass mehrfach Kopien nach Antonio da San Gallo dem Jüngeren sowie einiger anderer Renaissancearbeiten vorkommen, welche die Annahme, ein so altes Musterbuch habe Michelangelo, wie Coner vorgelegen, ausschliessen. Die Nachbildungen können nicht vor 1515, als dem Datum des Coner'schen Buches, entstanden sein. Übrigens würde ich, selbst wenn die

Dinge nicht so lägen, auch dem jungen Michelangelo die energielosen Zeichnungen nicht zuschreiben können. — Nun kommt aber weiter dazu, dass auf der Rückseite des Blattes II, und zwar von den Zeichnungen der Vorderseite dem Charakter nach unterschieden, ächte Studien zur Fassade von S. Lorenzo sich befinden (1517); dies lässt auf die Entstehung der Kopien nach Coner in dieser Zeit, was vortrefflich mit der Entstehung des antikischen Skizzenbuchs stimmt, schliessen. In eben jenen Tagen, da der Meister die erste grosse architektonische Aufgabe mit der Fassade übernimmt und auf Belehrung bedacht sein muss, bietet sich ein Hilfsmittel in Coners Kollektion von Reproduktionen antiker Bautheile, die ihm bekannt geworden sein muss, dar. Er benutzt es, aber nicht, indem er selbst sich Kopien anfertigt, sondern indem er sich dieselben von einem Bekannten oder Schüler anfertigen lässt. So scheint sich mir der Vorgang auf das Natürlichste zu erklären. Er hat diese Blätter in seinem Atelier und setzt auf die Rückseite eines derselben eigene Studien. Wenn Frey für Michelangelos Autorschaft geltend macht, dass auf einigen die Handschrift des Meisters sich befinde, so gilt diese Behauptung nur von der erwähnten Rückseite von II. Das Argument hat also keine beweisende Kraft.

Man vergleiche die ächten Architekturzeichnungen aus der Periode der Arbeit an S. Lorenzo, der Medicikapelle und der Libreria, die ich an den betreffenden Stellen namhaft gemacht habe, um über ihre gründliche Verschiedenheit von unseren Röthelzeichnungen nicht im Zweifel zu bleiben. Einige andere Blätter mit verwandten Studien, die aber doch nicht zu der erwähnten Gruppe gehören und die ich Michelangelo selbst zuschreiben möchte, führe ich hier an.

VIII. Florenz, Casa Buonarroti XXIV, 5. Thode 93. Feder. Kapitäle, Gesimse. Auch diese sind Studien nach der Antike, aber nicht nach Coner'schen Zeichnungen.

IX. London, British Museum 1859—6—25—548. Thode 289. Fagan XIX. Feder. Kapitäle und Basen. Drei Renaissancekapitäle, in der Art der bei Coner 138 gezeichneten, aber nicht Wiederholungen. Das vierte ähnlich dem Kapitäl aus S. Croce in Gerusalemme bei Coner 81.

X. London, British Museum 1859—6—25—549. Thode 290. Fagan XX. Röthel. Jonisches Kapitäl mit kanellirtem Hals und einige kleine Gesimsstudien.

IX

ENTWÜRFE FÜR GRABDENKMÄLER UND FÜR KIRCHLICHE UND PROFANE GEBRAUCHSGEGENSTÄNDE



A. Entwürfe für Grabdenkmäler

I

Entwurf für ein Wandnischengrab 1517

Auf der Rückseite eines Blattes in der Casa Buonarroti XLVII, 114 (Thode 164) befinden sich vier Skizzen zu einem einfachen Wandnischengrab, alle ohne figürlichen Schmuck. 1. In einer von Pilastern mit geradem Gesims eingerahmten hohen Nische steht auf hohem Untersatz mit Füssen der Sarkophag, der spitzen Deckel trägt. Das Schema ist etwa das von Benedetto da Rovezzanos Grabmal des Altoviti (gest. 1507) in S. Apostoli zu Florenz, aber ohne Ornamentik (Abb. 167 in Burgers Gesch. des Flor. Grabmales S. 280). — 2. In einem viereckig gerahmten Wandfeld, dessen untere Hälfte leer gelassen ist, steht oben in rundbogiger Nische der Sarkophag. Es ist, nur vereinfacht, der Typus des Grabmales Gianozzo Pandolfinis von Desiderio da Settignano in der Badia zu Florenz (Abb. 97 auf S. 188 bei Burger). — 3. In quadratischem Wandfeld eingezeichnetes Rund, in dem der Sarkophag steht. — 4. In quadratischem Felde unten ein Rund mit Sarkophag, darüber eine Inschrifttafel. Vorläufer für die Rundform in 3 und 4, in welcher der Arcosolientypus eine seltsamste Umwandlung findet, kenne ich nicht. Neben den Skizzen befindliche Notizen besagen: „a di secte di giennajo parti da firenze per pietrasanta e portai sessantuno duchato meco. Per le pianelle ducati cinque. A meo fondatore ducati sei e a scrivere." Wir gewinnen hieraus eine ungefähre Datirung, denn wir wissen, dass Michelangelo im Jahre 1517 am 7. Januar nach Pietrasanta reiste. Von einem Auftrage auf ein Grabmal in dieser Zeit wissen wir aber Nichts. Ein Florentiner, der vermuthlich bestimmte Wünsche im Sinne einer traditionellen Form des Denkmales äusserte, dürfte der Besteller gewesen sein. Auf der Vorderseite des Blattes ist der Grundriss eines eigenthümlichen Gebäudes (Haus? Kirche?) mit einem Vorhof (s. oben II, S. 218. Unbestimmte Entwürfe Nr. 3).

II

Altar des Hauptes Johannes des Täufers und Grabdenkmäler in S. Silvestro in Capite 1518

Aus einem Briefe Piero Rossellis an Michelangelo vom 8. Mai 1518 geht hervor, dass Piero Soderini in Rom den Gedanken gefasst, eine Marmorbüste des Täufers in die Kirche S. Silvestro in Capite zu stiften, in der sich die Reliquie des Hauptes Johannes des Täufers befindet. Rosselli erbittet des Meisters Rath. Dann erweitern sich Soderinis Pläne, und er schreibt am 7. Juni an Michelangelo:

„Theuerster Michelangelo! Da ich sehe, dass das Haupt des glorreichen Johannes Baptista, des Schirmherrn und Sachwalters unserer Nation, nicht so, wie es einem so grossen Heiligen gebührt, verwahrt wird, ist mir der Gedanke gekommen, für dasselbe einen Altar und schmuckreiche Einfassung, sowie eine Stätte für zwei Gräber zu machen, wie Ihr von dem Überbringer Dieses erfahren werdet, und 500 Dukaten dafür auszugeben. Alles aber will ich nach Eurem Rath, Anordnung und Entwurf machen. Auch überlasse ich Euch die Bestimmung des Honorars für die Arbeiten. Es scheint mir nicht richtig, etwas Anderes als Halbreliefs zu machen, denn ich sehe, dass hier in Rom mit der Zeit Figuren und Statuen weggenommen werden. Möchte es Euch gefallen, Euch hierum, meinem Vertrauen zu Euch entsprechend, zu bemühen und mir Antwort zu geben. Und diese Dinge, die aus Devotion gethan werden, wollen, wie Ihr wisst, geheim gehalten sein. Möge Gott Euch seine Gnade schenken! Mit einem solchen Dienst könnt Ihr mich zur grössten Dankbarkeit verpflichten."

Der Meister hat hierauf entgegenkommend geantwortet, nur gebeten, die Arbeit in Florenz ausführen zu können. Soderini bittet darauf hin, ihm ein Modell, d. h. eine Zeichnung zu senden, Marmor zu beschaffen und ihn von zwei oder vier Gehülfen bearbeiten zu lassen. Die Figuren — offenbar hat Michelangelo doch Statuen in Vorschlag gebracht — könne er ja dann in aller Bequemlichkeit selbst ausführen oder an Andere verdingen (24. Juli 1518). Michelangelo sendet eine Zeichnung ein, die Soderini gefällt; nur wäre es Diesem erwünscht, dass der Meister selbst nach Rom käme und die Anordnung träfe. An Frizzi, der Michelangelo für die Ausführung empfohlen hat, will sich Soderini wenden (30. Oktober). Er zieht auch den Bildhauer Antonio di Filippo del Tanghero heran, der am 26. November an Michelangelo schreibt: die Zeichnung gefalle auch ihm sehr, und es würde „etwas Reiches und Schönes" werden; nur sehe sie unglücklicher Weise eine Höhe

von 70 Palmi vor; höher wie 50 Palmi aber könne man nicht gehen und es scheine ihm, dass der Entwurf eine solche Verkleinerung nicht vertrage (26. November).

Der Plan, von dem diese Briefe, die Frey (S. 101 ff.) veröffentlichte, berichten, ist nicht zur Verwirklichung gelangt. Es frägt sich, ob uns ein Entwurf für ihn erhalten ist. Ich glaube: ja. In Betracht scheint mir eine Zeichnung in der Casa Buonarroti (XLVI, 110. Thode 160. Ber. 1454) zu kommen, welche neben einander erstens den Entwurf eines zierlichen Reliquienbehälters (a), zweitens den Entwurf eines Sarkophages (b), drittens einen flüchtigen früheren, weniger glücklichen Entwurf für das Ciborium (c) und viertens eine gleichfalls frühere Skizze für den Sarkophag (d) unter a zeigt. Der Reliquienbehälter a hat über einem geschwungenen Fuss ein achtseitiges, mit kuppelförmigem Dach bedecktes Gehäuse, an dessen vier vorspringenden Hauptseiten kleine Nischen, abwechselnd mit Spitz- und mit Segmentgiebel, an den anderen Seiten je eine viereckige und darüber eine runde Füllung sich befinden.

Das Nebeneinander eines Reliquienbehälters und eines Sarkophages scheint mir die Beziehung dieser Studien auf Soderinis Entwurf wahrscheinlich zu machen. Für die Datirung gewinnen wir aus den Ricordi auf der Rückseite des Blattes einen ungefähren Anhalt (Gotti II, 185. Lett. 567). Sie fassen kurz die Geschichte der Fassade von S. Lorenzo vom 5. Dezember 1516 bis zum 25. Februar 1518 zusammen. Wie so oft hat er auch hier die Rückseite eines Zeichnungsblattes benutzt, seine Gedanken zu skizziren — die Datirung der Skizzen auf 1518 ist, wenn auch nicht sicher, so doch wahrscheinlich. Mit den Medicigräbern, an die man ja auch denken könnte, haben sie Nichts zu thun. Die Meinung Freys (73) — nur auf eine künstliche Datirung gestützt —, es handle sich um das Ciborium von S. Lorenzo und das Grabmal des Barbazza, wies ich schon (II, 107) zurück. Das erstere war ganz anders geplant.

III

Das Grabmal des Francesco Gonzaga 1519

Am 28. Mai 1519 schrieb der Marchese Federico Gonzaga an Baldassare Castiglione in Rom: „da wir daran denken, ein ehrenvolles Grabmal für unseren erlauchtesten Herrn Vater seligen Angedenkens machen zu lassen, wollet vier oder sechs schöne Grabmalentwürfe von Michelangelo, Raphael und von anderen tüchtigen Künstlern, die sich in Rom befinden, anfertigen lassen und schickt sie uns“. (Ad. Venturi: Arch. stor. dell'arte 1888 I, S. 6, A. 4 und Campori: Note e doc. per la vita di G. Santi e Raffaello).

Da Michelangelo nicht in Rom war, erhielt Raphael den Auftrag.

IV

Das Grabmal des Bartolommeo Barbazza in Bologna

Im Leben des Tribolo (VI, S. 59) erzählt Vasari, wie der Bolognesische Edelmann, der Kanonikus Bartolommeo Barbazza den jungen Tribolo von Florenz nach Bologna brachte und ihm dort den Auftrag der Skulpturen an der Fassade von S. Petronio verschaffte. Während der Pest 1525 kehrte der Künstler nach Florenz zurück und kam dann wieder nach Bologna, „wo Messer Bartolommeo ihn davon abhielt, irgend Etwas an der Fassade zu thun und sich, da viele seiner Freunde und Verwandten gestorben waren, entschloss, für sich und für sie ein Grabmal machen zu lassen. Und so, nachdem er ein Modell angefertigt, das Messer Bartolommeo, bevor er irgend etwas Anderes mache, ausgeführt haben wollte, ging Tribolo selbst nach Carrara, um den Marmor an Ort und Stelle zu bearbeiten und die Blöcke leichter zu machen, in der Absicht, so einerseits den Transport dadurch bequemer und andrerseits die Statuen grösser zu machen. Und so, um keine Zeit zu verlieren, abbozzirte er zwei grosse Putten aus Marmor, die mit allen übrigen Werkstücken, unvollendet wie sie waren, nach Bologna gebracht, und als plötzlich Messer Bartolommeo starb (was Tribolo in solchen Schmerz versetzte, dass er nach Florenz heimkehrte), mit anderen Marmorblöcken in eine Kapelle von S. Petronio gestellt wurden, wo sie noch heute sind."

Dies Modell Tribolos ist nach einer Zeichnung Michelangelos angefertigt worden. Milanesi wies auf einen Brief Barbazzas vom 3. Oktober 1525 hin, den Frey veröffentlicht hat (S. 259). Er lautet:

„An den ausgezeichnetsten Architekten und einzigsten Maler, den wie ein Bruder verehrten Messer Michelangelo in Florenz. In Eurer Güte und Menschenfreundlichkeit habt Ihr mir vor einigen Jahren eine Zeichnung für das Grabmal meines Vaters guten Angedenkens gemacht und durch den verehrungswürdigsten Messer Hieronymo Massaino gesandt. Nun, da ich im Begriff bin sie ganz ausführen zu lassen, meinen Einige, dass das Grabmal weiter von der Mauer vorspringe, als es die Zeichnung zeigt. Ich habe es unserm Niccolò Tribolo und Solosmeo, den talentvollen Florentinern, die an der Kirche unsres heiligen Petronius zu arbeiten begonnen haben, gezeigt, und sie senden Euch eine Kopie Eurer Zeichnung. Es wäre mir sehr lieb, wolltet Ihr sie über ihren Zweifel aufklären; ich würde Euch dafür sehr verpflichtet sein und nenne mich Euren Schuldner. Befehlt über mich in Allem, was ich vermag und kann. Sie senden Euch auch die Maasse der Breite und Höhe der Kapelle. Lebt wohl."

Michelangelo erfüllt die Bitte. Am 29. Oktober dankt ihm Barbazza: „ich habe Euer Schreiben mit dem Grundriss und dem Profil des Grabmales und mit den Angaben, wie weit es vor die Mauer treten solle, empfangen und bin Euch sehr verbunden dafür. Tribolo und Solosmeo sollen in Allem, was ich vermag, aus Liebe zu Euch erfahren, dass Eure Empfehlungen Befehle für mich sind. Und mit diesem sende ich Euch sechs unserer grossen Würste; möchtet Ihr Genuss daran finden. Und ohne Unterlass empfehle ich mich. Lebt wohl!"

Auch Tribolo giebt, zugleich in Solosmeos Namen, seiner Dankbarkeit Ausdruck: „wir haben Eure Zeichnung empfangen, um die wir gebeten hatten. Ihr habt uns einen solchen Dienst erwiesen, dass wir Euch für immer verpflichtet sind. Habt Dank. Wir haben uns zu viel mit Euch herausgenommen. Sind wir Euch zu lästig gefallen, so verzeiht uns und nehmt unsere Entschuldigungen an."

Das Grabmal, das also schon einige Jahre vor 1525 von Michelangelo entworfen worden war, ist nicht zur Ausführung gelangt. An die vier Entwürfe eines Wandnischengrabes auf dem Blatt XLVII, 114 in der Casa Buonarroti (s. I, 227) zu denken, ist nicht möglich, da nach Vasaris Schilderung das Grabmal Statuen, und zwar in grossen Verhältnissen, enthalten sollte und bezüglich der Ausführung einer dieser Skizzen die Frage, wie weit es vor die Wand vorspringen solle, keine Rolle gespielt hätte. Über Freys von mir zurückgewiesene Annahme, der Sarkophag auf der Zeichnung Casa Buonarroti XLVI, 110 sei für das Denkmal bestimmt gewesen, s. oben S. 229.

V

Auftrag des Kardinals Cibo auf den Entwurf eines Grabmales 1531

Im November 1530 befand sich der Kardinal Cibo in Florenz. Am 17. schickt Giovanbattista Figiovanni früh eine Zeile an Michelangelo in Dessen Wohnung: „der verehrungswürdigste Kardinal Cibo, Neffe Seiner Heiligkeit, ist auf dem Wege nach Rom in Florenz. Er wünscht erstens wegen einer Angelegenheit, die ihm sehr am Herzen liegt, mit Euch zu sprechen und dann, wenn es Euch gefällig, mit einigen Personen heute Morgen Euer lobenswerthes Werk zu sehen, um, wie es seine Pflicht, Seiner Heiligkeit Nachricht davon zu geben. So möge es Euch gefällig sein, heute Morgen nicht gleich an die Arbeit zu gehen, damit er in seinem Hause, wo er zu finden ist, oder bei Euch mit Euch über die Angelegenheit und seine Wünsche sprechen und dann, wenn Ihr es wollt, die Statuen sehen könne." (Frey: Briefe S. 306.)

Die „Angelegenheit" wird wohl nichts Anderes gewesen sein, als der Auftrag auf das Grabmal, das der Kardinal sich zu errichten wünschte. Denn am 4. Dezember 1531 ist hiervon die Rede. Cibo bittet damals Michelangelo, ihm die Zeichnung oder das Modell für sein Grabmal zu machen, für das er 1800 bis 2000 Dukaten ausgeben will. Der Meister solle es nicht selbst ausführen, sondern nur den Entwurf machen und einen oder mehrere Schüler, die ihn ausführen, senden. (Gotti I, 212.)

VI

Zeichnungen für die Grabmäler Leos X. und Clemens VII. in Rom 1534, 1535

Nach dem Tode Clemens' VII. erhielt Alfonso Lombardi vom Kardinal Hippolyt Medici den Auftrag, die Grabdenkmäler, die zuerst für S. Maria Maggiore, dann für den Chor von S. Maria sopra Minerva bestimmt wurden, anzufertigen. Er macht „nach einigen Skizzen von Michelangelo" ein Modell mit Wachsfiguren, das für sehr schön gehalten wurde (Vasari V, 90). Dann aber bringt Bandinelli, wie ausführlich von Vasari (VI, 163 ff.) erzählt wird, den Auftrag an sich, und der Kontrakt wird am 25. März 1536 mit ihm abgeschlossen. Er liess die Arbeit 1540 aber im Stich, und die Statuen der Päpste wurden: Leo von Raffaello da Montelupo, Clemens von Nanni di Baccio Bigio ausgeführt. Eine Zeichnung, die möglicher Weise für Alfonso Lombardi bestimmt war, habe ich bereits gelegentlich der Entwürfe für die Medicigräber (s. oben I, S. 478 f unter Nr. XL, XLI und XLII) ausführlich besprochen. Ob man etwa auch bei der fein in Röthel ausgeführten Studie zu einer Wanddekoration in der Casa Buonarroti XLV, 100 (Thode 155, s. oben II, S. 218 Unbestimmte Entwürfe Nr. 4) an die Denkmäler Leos und Clemens' denken dürfte, lasse ich dahingestellt.

VII

Das Grabmal Cecchino Braccis 1544

In der I. Ausgabe seiner Vite (S. 987, Frey S. 174) sagt Vasari: für Luigi del Riccio, seinen vertrauten Freund, das Grabmal des Cecchino Bracci. Einiges Weitere erfahren wir aus Briefen. Am 12. Januar 1544 schreibt Luigi an Giannotti: „Messer Michelagnolo macht mir die Zeichnung eines schicklichen Grabmales aus Marmor, und Ihr werdet geruhen, das Epitaph zu machen und es mir mit einem Trostbriefe zu senden." Im Dezember 1545 theilt Michel-

angelo Riccio, der in Lyon ist, mit: „Urbino hat mit Messer Aurelio gesprochen und wird nochmals mit ihm sprechen; und nach dem, was er mir sagt, werdet Ihr den von Euch gewünschten Platz für das Grabmal Cecchinos erhalten: und besagtes Grabmal nähert sich der Vollendung und wird schön ausfallen."

Das Denkmal befindet sich in S. Maria in Araceli an der linken Wand des Einganges, der vom Kapitol her in die Kirche führt, und trägt das Epitaph: Francisco Braccio Florentino nobili adolescenti immatura morte praerepto anno agenti XVI. die VIII. Januarii MDXLIIII., sowie die Inschrift: M. M. V. Alvisius del Riccio affini et alumno dulciss. P. Invida fata puer mihi te rapuere sed ipse do tumulum et lachrymas quae dare debueras (P. F. Casimiro: Mem. stor. della Chiesa di S. M. in Araceli. Rom 1736. Forcella, Iscrizioni I, S. 167, Nr. 632).

Das merkwürdiger Weise bisher ganz unbeachtet gebliebene Grabmal verräth auch durch seine Anlage, dass es nach einer Zeichnung des Meisters ausgeführt worden ist. Sehr einfach und klar in der Disposition, wie geschreinert, erhebt sich über vier kräftigen kurzen Volutenkonsolen, deren zwei mittlere über zwei eine flache Tafel einschliessenden Masken von Männerköpfen ansetzen, eine Wandarchitektur: ein Hauptgeschoss, das von zwei lisenenartigen Pilastern eingerahmt wird, und darüber eine Attika. Der einfach profilirte, auf kräftigen kannellirten Trägern stehende Sarkophag, dessen Deckel durch zwei abwärtsgehende, einen Mohnkranz einschliessende Voluten gebildet wird, nimmt die volle Breite der flachen Nische ein. In der Mitte über ihm befindet sich eine kleine viereckige Nische, in welcher die Büste Cecchinos steht. Über ihr tritt auf kräftigen Volutenkonsolen ein Segmentgiebel hervor, der in die Attika emporragt. Links und rechts von der Nische: das redende Wappen des Bracci (ein erhobener Arm) und darunter je eine Inschrifttafel. Auf dem Kranzgesims links und rechts ein kleiner Kandelaber, in der Mitte von zwei sich anschmiegenden Voluten eingerahmt ein Postament mit Kranz. Die wenigen Ornamente, die vorkommen, bestehen nur aus Masken.

Wie die Ausführung der Architektur, ist auch die Büste, die den Jüngling mit leicht gelocktem Haar, länglichen Gesichtszügen, hellen offenen Augen in einem schlichten Rock mit Kragen ein wenig nach links gewandt zeigt, nicht von Michelangelo, sondern von Urbino.

Der hier geschaffene einfache Typus eines architektonischen Wandgrabes, dessen einziger plastischer Schmuck die Büste des Verstorbenen ist — allgemeine Anregungen nach dieser Seite hin hatte besonders Mino da Fiesole gegeben, der in seinem Salutatidenkmal ja auch nur die Büste bringt — hat reiche Nachfolge ge-

funden. Als eine direkte Nachahmung des Braccidenkmales ist dasjenige Raphael Riarios im Chor von S. Apostoli zu Rom zu bezeichnen. In S. Maria in Araceli selbst aber vermag man zu verfolgen, wie der neue Gedanke aufgenommen ward (z. B. Grabmal des Gentilis Delphinius, 1560, des Michel Antonio Marchione 1575, des Julius Castelvetro 1588).

VIII

Rath bezüglich des Grabmales des Herzogs von Suessa 1525

Leonardo Sellajo theilt am 5. Januar 1525 Michelangelo Folgendes mit (Frey: Briefe S. 244): „Der Maler Bastiano ist bei mir gewesen und sagt mir, der Herzog von Suessa wolle ein Grabdenkmal für sich und seine Gattin machen und er habe ihm seinen Wunsch ausgedrückt, Ihr solltet es machen. Er erwiderte, dies sei nicht möglich, da Ihr Unserem Herrn verpflichtet seid. Nun wünschte er aber wenigstens auf alle Fälle Euren Rath und eine kleine Skizze von Euch; er beabsichtigt bis zu 4000 Dukaten auszugeben. Und da Baco di Michelangelo (Bandinelli) den Auftrag auf das Werk wünscht und so auch jene Schüler Raphaels von Urbino für ich weiss nicht welchen ihrer Freunde, so möchte Bastiano, da er weiss, was Baccio gegen Euch gethan hat und Jene gegen ihn selbst, die Gelegenheit benützen, sich zu rächen. Er hat den Sansovino vorgeschlagen und wünschte, falls es Euch gutdünkt, Ihr sagtet Eure Meinung, dass er so gut wie ein Anderer sich eignet. Und dies möchtet Ihr Bastiano und nicht dem Herzog schreiben, denn Bastiano will nicht, dass Jene den Auftrag erhalten. Und ich meinerseits glaube, dass der Sansovino, nämlich Jacopo, es gut machen würde, namentlich wenn Bastiano ihm zur Seite stünde". Michelangelo ist auf diesen Gedanken eingegangen und hat Jacopo Sansovino empfohlen, der ihm am 22. Februar dankt: „durch Euer Schreiben an den Maler Sebastiano vernahm ich von der Gunst, die Ihr mir bei dem Herzog von Suessa erwiesen habt, wofür ich Euch danke, so gut ich es nur weiss und kann" (Frey S. 248).

Der Plan kam aber nicht zur Verwirklichung, denn der Herzog, der als kaiserlicher Gesandter am päpstlichen Hofe die Interessen Karls V. vertrat, gab ihn im Hinblick auf die sich immer mehr verwirrenden politischen Zustände auf. Er sagte zu Sebastiano: che bisognava atendere a le armi et non a marmi addesso (Brief Sebastianos vom 22. April 1525. Mil. Les Correspondants S. 32).

IX

Rath bezüglich eines Denkmales für den Prinzen von Orange 1531

Ein Orlando Dei schreibt am 29. Januar 1531 aus Lyon an den Meister:

„Verehrter Michelangelo, ich empfehle mich Euch so viel ich kann. In der vergangenen Zeit hatte ich keine Veranlassung, Euch zu schreiben; Gegenwärtiges sende ich nun, um Euch zu benachrichtigen davon, dass der Bildhauer Giovanbattista, den Ihr, wie ich weiss, gut kennt, vornehmlich seines Talentes wegen, dann aber auch dank der Vermittlung eines Eurer Freunde von Madame, der Prinzessin von Orange, den Auftrag erhalten hat, das Grabmal ihres Sohnes, des Prinzen von Orange, zu machen. Und diesen Brief erhaltet Ihr aus seiner Hand; und ich will Euch nicht langweilen, er wird Euch mündlich Alles Nähere über diesen Plan mittheilen. Vertrauensvoll möchte ich Euch bitten, Ihr wollet in jeder Hinsicht, wie Ihr es gewohnt, ihm Eure Güte bezeugen und in Allem berathen, damit er, ein Kind Eurer Stadt, leichter sich und ihr Ruhm und Ehre verschaffen könne, um so mehr, als Meister Giovanbattista grosse Hoffnungen bei vielen anderen Meistern und bei Madame, der Prinzessin, erweckt hat.“ (Frey S. 307.)

Der Prinz von Orange, dessen Andenken durch das Denkmal geehrt werden sollte, war der letzte der provenzalischen Oranier, der bei Pistoja 1530 im Kampfe gegen Ferrucci gefallene Feldherr der kaiserlichen Armee, nach Dessen Tod die Nassau das Fürstenthum erbten. Wer der Bildhauer Giovanni Battista aus Florenz ist, weiss ich nicht zu sagen.

X

Mitwirkung an Guglielmo della Portas Modell für das Grabmal Pauls III. 1551

Nach dem Tode Pauls III. beschloss der Kardinal Farnese, ihm ein grosses Denkmal in S. Pietro zu errichten. Marcello Cervini, Kardinal von Santa Croce, erhielt, wie es scheint, die Oberleitung des Unternehmens und machte Annibale Caro zu seinem Berather. Dieser schreibt ihm im Jahre 1551 (Lett. fam. Padua 1763. II, S. 3): „Ich sende Eurer Hochwürden zwei Entwürfe für das Grabmal Pauls III. seligen Angedenkens. Der farbige giebt das Modell wieder, welches Fra Guglielmo angefertigt und, w i e e r s a g t, m i t M i c h e l a n g e l o b e r a t h e n h a t; das andere in Aquarell skizzirte ist von

einem anderen wackeren Manne, dem es nicht darauf ankommt, genannt zu werden, da er sich aus Bescheidenheit nicht in die Angelegenheiten Anderer mischen will, doch hat er es auf Drängen des Kardinals Farnese gemacht. Der Entwurf des Frate gefällt fast Allen, die ihn gesehen, nur stört es Einige, dass man, obgleich im Inneren ein so grosser Raum in Form eines kleinen Tempels ist und darin der sehr schöne Sarkophag mit dem Leichnam stehen soll, nicht daran gedacht hat, ihn durch einen Eingang zugänglich zu machen, zumal der Raum sich nicht eignet, mit Stuckornamenten, Malereien und Mosaik verziert zu werden; denn anfangs gedachten sie (Porta und Michelangelo) bloss einen Würfel ohne irgend welchen Eingang zu machen. Von diesen Bedenken in Kenntniss gesetzt, haben sie dann die Thüre, die man jetzt auf der Zeichnung sieht, hinzugefügt; aber es scheint freilich, als habe sie nicht die Majestät, die dem Werke entspräche und von der Architektur gefordert wird, insofern namentlich, als man von aussen hinab-, und von innen emporsteigt. Hiervon abgesehen erscheinen, da der Leichnam des Papstes sich im Innern befindet, die zwei Sarkophage aussen überflüssig, und dass sie das Gesims durchbrechen, missfällt. Auch wirkt es nicht glücklich, dass die beiden Kartuschen (cartelle), auf welche die anderen Figuren gestellt sind, die Piedestale, welche die Pfeiler tragen, durchbrechen und über den Bau hinausragen. Der andere Entwurf scheint Allem gerecht zu werden und nicht viel mehr zu kosten, obgleich er vier Statuen mehr enthält; es gehen die acht Pfeiler ab, welche in jener ersten Zeichnung sind. Euer Hochwürden hat zu entscheiden, welcher von beiden feineres Verständniss zeigt, und zu sagen, welche weiteren Wünsche Sie hat. So viel bezüglich der Architektur. Was die anzubringenden Statuen betrifft, so hatte mir Fra Guglielmo gesagt, zu Lebzeiten des Papstes sei beschlossen worden, die vier Jahreszeiten und die vier Tugenden, die auf dem anderen Blatt verzeichnet sind, darzustellen; obgleich mich die Jahreszeiten nicht ganz befriedigten, hatte ich mich dem Beschlusse und dem Wunsche des Bildhauers gefügt, entsprechend Dem, was man auf dem Blatte sieht. Nach einer Berathung aber mit dem Bischof von Spoleto, der die vier Jahreszeiten nicht billigt und auch nicht zugiebt, dass sich der Papst dafür entschliesse, dünkt es mich gut, sie wegzulassen. An ihrer Stelle scheinen mir angebracht, wie Eure Herrlichkeit meint, erstens „die Beständigkeit", und zweitens „die Religion"; aber bezüglich des „guten Ausgangs" (buono evento) bin ich im Zweifel, denn man könnte dem Etwas entgegenhalten, und die Minerva könnte man, da darunter „die Klugheit" kommt, für zu viel erachten. An Stelle dieser beiden könnte man zwei andere passendere setzen; woran zu denken noch Zeit ist. Dass „die Gerechtigkeit", „die Klugheit", „der Friede"

und „der Überfluss" dargestellt werden sollen, darüber herrscht einstimmiger Beschluss. Euer Hochwürden geruhe auf Grund der Beschreibungen zu erwägen, welche Darstellungsweise einer jeden Gestalt am Meisten zu entsprechen scheine, denn es sind verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten, alle nach guten Autoren, angegeben. Freilich heisst es sich der Skulptur anbequemen, welche, verbi grazia, an diesem Orte nicht erlaubt, dass vor dem „Frieden" Ochsen und ein Ackersmann, wie der Bischof möchte, angebracht werden. Um aber zu einem festen Entschluss bezüglich der Statuen zu gelangen, muss erst die Form der Architektur, in welcher sie vertheilt werden sollen, bestimmt sein. Sollte der zweite Entwurf gefallen, so hiesse es an vier weitere Statuen denken, die hinzukommen, und an ihre Darstellungsweise, was später noch Zeit ist. Wir erwarten über Alles das weise Urtheil Eurer hochwürdigen Herrlichkeit, der ich ehrerbietigst die Hände küsse. Sie wolle auch entscheiden, ob Ihr die Mischung des Materiales gefällt oder ob Sie Alles aus Marmor wünscht; für die Felder der Marmorfiguren und für die Gesimse würde sie sich sehr gut machen und reich ausnehmen; auch macht es keine grossen Kosten. Ihre Antwort hierüber erwartend, empfehle ich mich unbegränzt."

Guglielmos Entwurf wurde gewählt. Ergänzende Mittheilungen über ihn giebt uns Vasari in Dessen Vita (VII, 546). Der Künstler verwerthete, aber mit Verbesserungen, für den Schmuck des Grabmales die Reliefs, sowie die theologischen und Kardinaltugenden, die er für das Denkmal des Bischofs de Solis gemacht hatte. Das Ganze war als viereckiger Freibau gedacht: auf den Ecken waren vier Putten und vier Kartuschen (mettendo in su' canti quattro putti in quattro tramezzi, e quattro cartelle). Ausserdem wurden Statuen angebracht: Vasari erwähnt nur vier (und zwar in liegender Stellung), deren Erfindung Annibale Caro verdankt ward: „die Gerechtigkeit, die Klugheit, den Überfluss und den Frieden". Ein Relief stellte, nach Angaben Caros, zwei Flüsse dar: der eine einen See, der andere einen Fluss der farnesischen Besitzungen bedeutend. Ein von Lilien bedeckter Hügel mit einem Regenbogen spielte auf das Wappen an.

Die Bronzestatue des Papstes hat Vasari entstehen sehen: sie war zu seiner Zeit unter dem ersten Bogen der Tribuna von S. Peter aufgestellt, aber das Freigrab kam nicht zur Ausführung. Hierüber spricht Vasari im Leben Michelangelos (VII, 225). „Es sollte seine Aufstellung vor der Tribuna finden. Hiergegen war aber Michelangelo aus sehr begreiflichen Gründen, was ihm die Feindschaft Guglielmos zuzog, obgleich ihm Dieser verdankte, wenn er im Uffizio del Piombo Nachfolger Sebastianos ward." Erst später erhielt das Grabmal in

verkürzter Form seine Aufstellung in der Nische, wo wir es heute gewahren. Nur „die Gerechtigkeit" und „die Klugheit" wurden angebracht; „der Überfluss" und „der Friede" kamen in den Palazzo Farnese.

Die Rekonstruktion des ursprünglichen Planes wäre nicht ohne Interesse, und es ist glaubhaft, dass Michelangelo bei seiner Entstehung mitgewirkt, entspricht der Entwurf doch im Allgemeinen dem ersten Plane des Juliusdenkmales als Freibau, der in einfacherer Gestaltung hier wieder aufgenommen worden wäre. Offenbar aber wurde die von Caro dargelegte Idee vereinfacht und vermuthlich schon damals die Grabkammer und der Sarkophag auf der Plattform aufgegeben. Waren Anfangs an jeder Seite des Monumentes zwei Statuen gedacht, so begnügte man sich nun mit vier Figuren, von denen wohl zwei an der Vorder-, zwei an der Rückseite angebracht werden sollten. Der Aufsatz mit den vier Putten an den Ecken und den Kartuschen in der Mitte dürfte dem jetzigen entsprochen haben, was auch eine ähnliche Aufstellung der Papststatuen voraussetzen lässt. — Eine zweite Vereinfachung durch Aufgeben des Freibaues und Beschränkung auf eine Vorderansicht mit zwei Figuren führte dann zur definitiven Gestaltung und Aufstellung in der Nische.

Der starke Einfluss Michelangelo'scher Ideen sowohl in den Figuren auf den Voluten, als in der Architektur, wird Keinem entgehen, ohne dass man doch direkte Benutzung von Skizzen des Meisters anzunehmen hätte. Wie beachtenswerth für die Deutung der Flussgötter in der Medicikapelle die Kennzeichnung der Flussgötter in dem Relief als Symbole des Landbesitzes und der Herrschaft ist, bemerkte ich früher (I, S. 542).

XI

Das Grabmal des Zanobi Montaguti

In der ersten Ausgabe seiner Vite (S. 987. Frey S. 174) sagt Vasari: „er machte die Zeichnung für das Grabmal des Zanobi Montaguti, damit Urbino es ausführe." Mit einem Mitgliede des Bankhauses der Montaguti: Hieronymo stand Michelangelo schon 1526 in Beziehung, und später war er in geschäftlichem Verkehr mit ihnen. Sie wurden Nachfolger des Bankhauses Bartolommeo Bettini e compagni in der Einziehung der Einkünfte der Cancellaria in Rimini (Frey: Briefe S. 349). Über Zanobi und das Denkmal mal ist nichts Näheres bekannt.

XII

Das Grabmal des Marchese von Marignano im Dom zu Mailand 1560

Am 8. Oktober 1555 war Gian Giacomo de' Medici, Marchese von Melegnano oder Marignano gestorben. Im Jahre 1560 beschloss Pius IV. dem Bruder ein Denkmal zu errichten. Es ward am 12. September ein Vertrag mit Leone Leoni abgeschlossen, bei dem als Vertreter des Papstes der Kardinal Morone und Gabrio Serbelloni fungirten. Am 26. August 1562 berichtet der Künstler über den Stand der Arbeit an Michelangelo (Frey: Briefe S. 389): „Auch will ich nicht bei dieser Gelegenheit verfehlen, Euch zu sagen, dass ich trotz aller Widrigkeiten mein Werk im Dom zur Hälfte aufgemauert habe, den ‚manti Esperi et mar' fortunosi' zum Trotz und zur grossen Befriedigung Seiner Heiligkeit, soweit ich durch Dessen Abgeordnete hier erfahre; und zudem habe ich bei den guten Zeiten in diesem Sommer die Hände so rüstig geregt, dass ich alle die Figuren, die noch zu giessen sind, schon bei dem Ofen habe und darauf rechne, gefällt es Gott, am ersten September Das, was übrig bleibt, zu thun. Ich glaube Ehre damit einzulegen, denn ich bin nicht geizig gewesen, sondern habe Alles noch bereichert." Am 16. Januar 1563 erhielt Leone eine Zahlung von 1422 Skudi, am 10. März 1564 die Restzahlung von 3200 Goldskudi. Das gesamte Honorar belief sich auf 7800 Skudi.

Nun erzählt Vasari an zwei Stellen seiner Vite, dass Michelangelo die Zeichnungen für das Monument angefertigt habe. Im Leben Michelangelos sagt er: „im Besonderen bediente sich der Papst seiner, ihm eine Zeichnung für das Grabmal seines Bruders des Marchese Marignano zu machen, das von Seiner Heiligkeit an den Cavaliere Leone Leoni verdingt wurde." Im Leben des Leoni (VII, S. 539) lesen wir: „es ist ganz aus carrarischem Marmor und mit vier Säulen geschmückt, schwarz und weissen, die, als eine Seltenheit, vom Papst von Rom nach Mailand gesandt wurden; und zwei andere grössere aus gesprenkeltem Steine, dem Jaspis ähnlich. Alle vier sind unter demselben Gesims in sehr künstlicher, noch nicht gesehener Weise unter einander in Einklang gesetzt, wie es der Papst wollte, der Alles nach der Anordnung Michelangelos machen liess; ausgenommen jedoch die fünf Bronzestatuen, die von der Hand Liones sind." Es sind die Statuen des Marchese, der Pace, der Virtù militare, der Providenza und der Fama. Die zwei grösseren Säulen wurden der Bauhütte in dem Palaste, den Pius IV. gegenüber S. Maria di Brera errichtete, entnommen.

Diesen bestimmten Behauptungen Vasaris und einer Äusserung Leones in einem Brief an den Papst: er habe für den architektonischen Theil die Mitarbeiterschaft Michelangelos erbeten, stehen andere gegenüber. Paolo Moriggia (Il duomo di Milano 1597, S. 46) sagt von dem Denkmal: „erfunden und ausgeführt von Leone Leoni", und Celio Malespini in den Dugento novelle (Venedig 1609, Nov. LXXXV) erzählt: der Papst theilte Michelangelo seinen Plan mit und wollte ihm den Auftrag geben. „Dieser aber, der einsah, dass das Werk lange Zeit gebrauchen würde, und so alt wie er war (er hatte 85 Jahre) ungerne von Rom fortgegangen wäre, sagte und that so viel, dass er dem Papst in den Sinn setzte, er solle sich hierfür des Cavaliere Leone Aretino bedienen, den er für durchaus fähig und geeigneter, zumal er in Mailand wohnte, hielt."

Aus Malespinis Aussage, wie Carlo dell' Acqua und Luca Beltrami es gethan, den Schluss zu ziehen, Michelangelo habe keinen Antheil an dem Werke, scheint mir nicht gerechtfertigt. Diese Annahme verträgt sich ja ganz gut mit Malespinis Mittheilung, und die Zeugnisse Vasaris und Leones haben doch ein grosses Gewicht. Auch die Vermuthung, Leone habe durch die Behauptung jener angeblichen Mitarbeiterschaft Michelangelos für sein Interesse gesorgt, indem er sich selber eine Deckung gegen die Kritik verschaffte, hat wohl, ist sie auch an und für sich zulässig, der bestimmten Angabe Vasaris gegenüber einen schweren Stand. Nur, wenn die Architektur des Grabmales gegen Michelangelos Autorschaft aussagte, hätten wir ein Recht, Vasari eines Irrthumes zu zeihen. Und dies ist nach meiner Überzeugung nicht der Fall. Im Gegentheil scheinen mir im Ganzen wie im Einzelnen spezifisch Michelangeleske Eigenthümlichkeiten, nicht solche eines blossen Nachahmers, deutlich in dem Werke sich zu zeigen.

Vor Allem ist, wie Vasari richtig bemerkt, die Lösung des Problems, die ungleich hohen Säulen unter ein Gesims zu bringen, indem er sie nämlich seitwärts anbrachte und Architrav und Fries über ihnen wegliess, ganz im Geiste des Meisters. Wir werden an das Vestibül der Libreria erinnert. Auch die seltsame architravartige Dreitheilung des Sockels unter den Pilastern der Attika erscheint ganz wie eine seiner „Bizarrerieen"; desgleichen die Profilirung des Architravs über den Säulen. Für deren Kapitäle haben wir in ächten Zeichnungen ausgesprochene Analogieen. Und recht Michelangelesk ist auch die Nischeneinrahmung hinter der Statue des Marchese, man sehe die seltsame Gesimsbildung: die über den Rahmen hinauskragenden und dort durch kleine Voluten gestützten Verkröpfungen dieses Gesimses in Form von Pilasterkapitälen. Die Giebelbildung und die das Wappen haltenden Figuren erinnern an Michelangelos Portalentwürfe der späten

Zeit. Nur die Form der oben in menschlicher Gestalt endigenden Voluten scheint mir mehr auf Leone als auf Michelangelo hinzuweisen. Hier dürfte Leone eine blosse Andeutung des Meisters selbständig gestaltet haben.

Plons Meinung, das Monument sei verändert worden durch Hinweglassung eines im Modell vorgesehenen Postamentes, ist mit entscheidenden Gründen von Beltrami entkräftet worden. Letzterer hat seinerseits die Vermuthung ausgesprochen, dass der Sarkophag vor dem mittleren, jetzt leeren Felde der Attika hatte angebracht werden sollen, dieser Gedanke aber in Folge der Bestimmungen des Konzils von Trient „de sepulturis" (1564) aufgegeben wurde. Hierfür spricht die Erwähnung eines Sarkophages auf Bronzelöwenfüssen im Kontrakt und die Aussage des Giussano in der Vita di S. Carlo Borromeo (Rom 1610 p. 91): „volle nondimeno che fosse levata l'arca o sia deposito di bronzo del Marchese di Melegnano, suo zio, fratello di Pio IV, e ciò per dar buon esempio in questa parte." Denken wir uns den Sarkophag an jener Stelle, so zeigt sich in dem Ganzen eine dem Juliusdenkmal in S. Pietro in Vincoli verwandte Anlage.

Vgl. von neuerer Literatur: Gaetano Franchetti: Il duomo di Milano. Mailand 1821. — Bertolotti: Artisti Lombardi a Roma. Mailand 1881. p. 261—269; 298—301. — Carlo Casati: Ricerche intorno a Leone Leoni. Mailand 1884 (hier der Kontrakt). — Eugène Plon: Leone et Pompeo Leoni. Paris 1887. — Carlo dell'Acqua: Del luogo di nascita di Leone Leoni. Arch. stor. dell' arte 1889. II, 77. — Luca Beltrami: Il monumento funerario di G. Giacomo Medici in der Rassegna d'Arte 1904, IV, S. 1 ff.

XIII

Die fälschlich dem Michelangelo zugeschriebenen Epitaphien Pius' IV. und des Kardinals Giov. Antonio Serbelloni in S. Maria degli Angeli

Titi in seiner Descrizione bemerkt: si dicono disegno dal Bonarroti. Es sind reich mit Anwendung verschiedenfarbigen Marmors gerahmte Inschrifttafeln. Die Motive des Rahmens (Konsolen, Voluten, Lisenen, Wappen) sind Michelangelesk. Ein dem Meister nahestehender Künstler muss sie entworfen haben. Das Epitaph Pius' IV. ist laut Umschrift von Serbelloni und Anderen nach dem Tode des Papstes (1565) gestiftet worden. Das Epitaph des Serbelloni ward nach dessen Tode 1591 als eine Kopie des anderen ausgeführt.

B. Entwürfe für kirchliche und profane Gebrauchsgegenstände

XIV

Auftrag des Pietro Aldobrandini auf einen Dolch 1506

Am 19. Dezember 1506 schreibt Michelangelo aus Bologna an seinen Bruder Buonarroto:

„Heute am 19. Dezember habe ich deinen Brief empfangen, durch den du mir Pietro Orlandini (Aldobrandini) empfiehlst, dass ich ihm in Dem, was er von mir verlangt, zu Diensten sei. Wisse, dass er mir schreibt, ich solle ihm eine Dolchklinge machen, und zwar so, dass es eine wunderbare Arbeit sei. Nun weiss ich aber einstweilen nicht, wie ich in der Lage sein werde, ihn gut und schnell zu bedienen, denn einerseits ist das nicht meine Profession und andrerseits habe ich keine Zeit, mich damit zu beschäftigen. Doch werde ich mich darum bemühen, dass er im Verlaufe eines Monats, so gut ich es nur vermag, bedient wird."

Am 22. Januar 1507 giebt er Nachricht: „sage Pietro Aldobrandini, dass ich seine Klinge von dem besten Meister, den es für derartige Arbeiten hier giebt, machen lasse und dass er mir gesagt hat, ich würde sie in der kommenden Woche erhalten. Und wenn ich sie habe und sie mir gut erscheint, werde ich sie senden; wenn nicht, sie nochmals machen lassen, und sag' ihm, er solle sich nicht wundern, wenn ich ihn nicht so schnell, wie es sich gebührte, bediene, denn ich habe so wenig Zeit, dass ich nichts Anderes machen kann."

Demnach hat er die Arbeit ganz einem Goldschmied übertragen. Es ist schwerlich anzunehmen, dass er auch nur den Entwurf angefertigt hat.

Am 1. Februar theilt er mit, dass er, sobald er ausgehen könne, nach einer Vertrauensperson sich umsehen werde, durch die er die Klinge sende. Am 24. Februar: er habe zum Goldschmied geschickt, um zu sehen, ob sie gemacht sei. Dieser habe sie noch zu vergolden. Die Verzögerung sei durch viele Aufträge, die er von den Hofleuten empfangen, verursacht worden. Binnen wenigen Tagen werde Aldobrandini sie erhalten. Es tritt aber wieder eine Verzögerung ein und Michelangelo antwortet am 6. März auf drängende Briefe des Bruders und des Bestellers, der sich beklagt: er habe gethan, was er thun könne. Auch er sei von Ungeduld zerrissen, aber der Goldschmied habe eben so viel zu thun gehabt. Nun aber habe er die Klinge endlich erhalten und sende sie. Wenn sie Pietro nicht gefalle, wolle er eine andere machen lassen. Sie gefällt nun Jenem in der That nicht, der behauptet,

sie habe nicht das richtige Maass. Der Meister schreibt an den Bruder (26. März): „wisse, dass die Klinge die ich gesandt habe und die Du empfingst, nach dem richtigen Maass, das Pietro gegeben hat, angefertigt wurde; denn er sandte ein Muster aus Papier in einem Brief und schrieb mir, ich solle sie genau so machen, und so that ich. Und wenn er einen Dolch wollte, so durfte er mir nicht die Maasse eines Stossdegens senden. Aber ich will dir hiermit schreiben, was ich nicht mehr schreiben wollte: nämlich dass du nicht mit ihm verkehrst, denn es ist kein Verkehr für dich. Basta! Und käme er wegen der Klinge zu dir, so gieb sie ihm auf keinen Fall; mach' ihm ein freundliches Gesicht und sag' ihm, ich hätte sie einem meiner Freunde geschenkt. Basta! Wisse, dass sie mir hier 19 Carlini und 13 Quattrini Zoll kostete."

Das Letzte hören wir aus einem Schreiben vom 31. März: „Du benachrichtigst mich davon, dass Pietro den Dolch nicht gewollt hat. Das freut mich sehr, dass er ihn nicht gewollt hat und er ihm nicht gefallen hat, denn es sollte sein Schicksal nicht sein, dass Jener ihn am Gürtel trüge, um so weniger, als der Dolch von ganz anderen Leuten, als er Einer ist, nämlich von Filippo Strozzi erbeten worden ist. Siehst du, dass er Diesem gefällt, so mache ihm ein Geschenk deinerseits damit und sag' ihm nicht, was er kostet. Wisse, dass ich die Klinge nicht gesehen habe: daher wenn sie nicht anständig gelungen, gieb sie ihm nicht, damit er dich nicht für eine Bestie hält, denn ihm gebührt etwas Anderes, als dem Pietro." (Lett. S. 61. 63. 67. 69. 70. 71. 73.)

XV

Valerio Bellis Bitte um die Zeichnung für einen zu schneidenden Stein 1521

Im Jahre 1521 scheint Michelangelo dem Belli eine Zeichnung versprochen zu haben. Belli bittet ihn um dieselbe, da er einen schönen grossen Stein besitze und, falls er die Zeichnung erhalte, damit Ehre einlegen werde (Gotti I, 145). Wir wissen nicht, ob sein Wunsch erfüllt ward. Auch später hat er sich mit solchen an den Meister gewandt. — Vielleicht war für einen geschnittenen Stein eine Zeichnung des Ganymed im Codex Vallardi im Louvre bestimmt, die in einen Kreis hineinkomponirt ist (s. unten den Exkurs über „Ganymed").

XVI

Die Kandelaber der Medicikapelle

Über sie habe ich bereits früher gelegentlich der Besprechung der Architektur der Kapelle gehandelt (II, S. 111).

XVII

Der Vaso des Domenico Naldini 1521

Domenico Naldini wird uns von Vasari als ein angesehener florentiner Bürger bekannt gemacht, der die Begabung des Knaben Francesco Salviati erkannte und Dessen Vater bewog, ihn Künstler werden zu lassen. Dieser Domenico schreibt am 21. April 1521 an den ihm befreundeten Michelangelo, der in Carrara sich aufhält: „Wie Ihr wisst, beauftragte ich jene Eure Steinmetzen in Carrara, den Vaso zu machen. Wie Ihr wisst, versprachen sie, dass unter allen Umständen Mitte oder Ende April der Vaso auf der Marina sein solle; und nun bitte ich Euch, benachrichtigt mich davon, ob ich betrogen worden bin, denn sie dürfen es an Nichts fehlen lassen; thun sie dies, so werde ich sie durch einen Brief des verehrungswürdigsten Kardinals die Strafe und Alles zahlen machen." Auch Fattucci spricht dem Meister diesen Wunsch am 21. April aus: „Domenico Naldini bittet Euch, Ihr möchtet, wenn möglich bewirken, dass sein ‚Piatto' unter allen Umständen nach Pisa gebracht werde." (Frey: Briefe S. 173, 174.)

Der „Vaso" oder „Piatto" dürfte wohl eine Brunnenschale gewesen sein. Ob Naldini hierfür eine Zeichnung von Michelangelo erhalten, darüber sind wir nicht unterrichtet. Es wäre aber wohl denkbar. Ein Entwurf zu einer Brunnenschale von Michelangelos Hand ist uns erhalten: in der Casa Buonarroti XXXVII, 73. (Thode 124.) Wir finden auf dem Blatte drei Federskizzen. a) Brunnen: auf viereckigem Postament eine flache, runde, nach unten abgerundete Schale, in deren Mitte ein vasenförmiger Aufsatz. — b) Eine blosse, in drei Zonen gegliederte, unten flache Schale auf niedrigem Fuss. — c) Rechte Hälfte einer unten abgerundeten, oben ausgeschwungenen Schale.

Ich erwähne bei dieser Gelegenheit zwei Skizzen zu einem amphoraartigen Gefäss, die eine mit Ohrenhenkeln, die andere nur mit Henkelansätzen, auf der Rückseite des Blattes im British Museum 1859—5—14—823. Etwa 1524 anzusetzen, da auf der Vorderseite Studien zu den Medicigräbern befindlich.

XVIII

Das Salzfass für den Herzog Francesco Maria von Urbino 1537

Von dem Modell, welches nach Michelangelos Zeichnung angefertigt ward, berichtet ein Brief des Hieronymo Staccoli vom 4. Juli 1537. Der Agent des Herzogs, der in den Verhandlungen über das Juliusdenkmal eine Rolle spielt, schreibt:

„Mein erlauchtester Herr! In Beantwortung eines Schreibens Eurer Herrlichkeit vom 22. des verflossenen Monates melde ich, dass schon vor mehreren Monaten das Modell des Salzfasses in plastischer Form vollendet worden ist und in Silber angefangen einige Thiertatzen, auf die das Gefäss gestellt werden soll, und rings um das Gefäss laufen Festons mit einigen Masken, und auf dem Deckel befindet sich eine Figur in freier Plastik mit einigem Blattwerk, so wie es Michelangelo anordnete und wie es in dem oben genannten vollendeten Modell erscheint. Da ich sehe, dass es sich um höhere Kosten als acht oder zehn Dukaten für die Ausführung handelt und eine höhere Summe als diese daraufgeht, habe ich nicht ohne Wissen und Erlaubniss Eurer Herrlichkeit weiter vorgehen wollen. Doch theile ich Ihnen mit, dass hier Silber vorhanden ist, genügend, um das Gewünschte zu bewerkstelligen; und sollten vier oder sechs Unzen fehlen, werde ich sie besorgen. Für die Ausführung des Salzfasses verlangen die Meister, welche früher Euren Herrn Vater bedient haben, dreissig Skudi und zwölf portugiesische Golddukaten für die Vergoldung; solche, in richtiger Valuta, haben sich hier gefunden; und sie verlangen eine Drittelunze „di callo“ für das Pfund Silber. Aber Eure Herrlichkeit versteht sich besser auf Alles, was diese Salzfassangelegenheit betrifft.“ (Gotti II, S. 125.)

Der Entwurf dieser Zeichnung war, wie die Anfertigung des gleich zu erwähnenden Bronzepferdes, eine Gefälligkeit, die Michelangelo den Erben Julius' II. erwies.

Nach J. C. Robinson befand sich auf der Versteigerung der Fontaine'schen Handzeichnungensammlung 1884 ein in Kreide ausgeführter Entwurf eines Salzfasses, ganz übereinstimmend mit dieser Beschreibung. Robinson, der die Zeichnung erwarb und in den Times vom 29. September 1884 darüber berichtete, meinte die Hand Michelangelos in ihr zu erkennen. (Vgl. Kunstchronik 1885, XX, S. 58; C. v. Fabriczy: Arch. stor. dell'arte VII, 151.) Es ist mir nicht gelungen, zu erfahren, wohin diese Zeichnung gelangt ist.

Kam das Salzfass durch die Erbschaft 1631 nach Florenz? Von einem anderen Salzfass für Alessandro Farnese spreche ich weiter unten.

XIX

Das Bronzepferd für den Herzog von Urbino 1537

Wir verdanken G. Gronau nähere Mittheilungen über diese bisher nur aus einer einzigen Notiz bekannte Arbeit. („Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino“ im Beihefte des Jahrb. der k. preuss. Kunsts. XXVII, S. 7 ff.)

Am 21. Januar 1537 schreibt der Gesandte Giovan Maria della Porta an Francesco Maria: „Michelangelo hat mir versprochen, unter allen Umständen das Pferd, um welches E. H. ihn bittet, binnen vierzehn Tagen zu machen, trotzdem ihn der Papst beständig zur Arbeit an dem Gemälde in der Kapelle drängt." Am 2. Februar berichtet er, dass Michelangelo „Hand an das Pferd gelegt habe". Im Herbst wird der Guss dem Herzog gesandt, der am 12. Oktober schreibt: „Wir haben jenes Bronzepferd, das Ihr uns gesandt habt, gesehen; da es uns scheint, dass der Guss nicht gut gelungen, meinen wir, dass es für den Zweck, für den es erbeten wurde, nicht gut passen wird, und dass es besser wäre, wenn möglich, das von der Hand Michelangelos angefertigte Wachsmodell zu erhalten. Daher sucht zu erfahren, ob es zu haben ist, und, wenn dies der Fall, so sucht es auf die Weise, die hierfür nöthig, zu erhalten; und habt Ihr es, so sendet es uns." Hierauf antwortet der Gesandte am 24. Oktober: „ich habe von dem Wunsche E. H., das Pferd in Wachs von Michelangelo zu erhalten, Kenntniss genommen und werde Alles thun, ihn zu erfüllen, aber ich erinnere mich, dass er mir sagte, er sei, nachdem er es in Wachs begonnen, genöthigt gewesen, es aufzugeben, da er bei der Schwäche seiner Augen es nicht gut in seiner Weise habe ausführen können, und es in Bronze gegossen habe (lo ridusse in metallo). Nun weiss ich nicht, was mehr zu erhoffen ist, um so weniger, als er glaubt, Euch auf diese Weise besser bedient zu haben; jedoch ich werde es, wie gesagt, nicht an Eifer fehlen lassen." Offenbar gelingt es Porta, das Modell „di metallo" zu erhalten, denn am 28. Oktober schreibt er: „wenn E. H. das Pferd, welches ich Ihr von Michelangelo sandte, erhalten haben wird, wäre es mir sehr erwünscht, dass E. H. ihm durch ein Schreiben besonderen Dank sagte." Und am 26. November: „ich benutzte Zeit und Gelegenheit, mit Michelangelo, dessen man schwer habhaft werden kann, da er beständig mit dem Gemälde der Sixtinischen Kapelle beschäftigt ist, zu sprechen und sagte ihm, wie sehr ihm E. H. für das übersandte Pferd danke, denn so müsse man es machen, solle es seinem Zweck genügen, und theilte ihm den Wunsch E. H. mit, das Wachsmodell zu besitzen, da er bezweifle, ob man sich des übersandten bedienen könne. Er sagte mir, seine Kurzsichtigkeit hindere ihn an minutiösen Arbeiten und die Arbeit in Wachs verlange noch schärferes Sehen, doch diene jenes Pferd aus Bronze vortrefflich als Modell, wolle E. H. es zu einem solchen Zwecke gebrauchen. Nichtsdestoweniger, werde es aus Wachs gewünscht, so werde er trotz so grossem Mangel an Zeit nicht verfehlen, sich zu zwingen, E. H. zu dienen, aber mit grösserem Werk und mit Zeit, bei dem grossen Mangel, den er an beidem Nöthigen habe. Ich nahm das Anerbieten,

wie es ist, an und bat ihn, sich zu zwingen, Euch so gut und so schnell wie möglich zu bedienen, obgleich meine Hoffnung, das Ende zu sehen, sehr gering ist, ich vielmehr die Frist für weit hinausgeschoben erachte. Gleichwohl werde ich, ist es so der Wunsch E. H., nicht verfehlen, ihn so weit, als es bei einer solchen Natur möglich ist, anzuspornen.“

Aus diesen Mittheilungen geht, was Gronau nicht beachtet hat, hervor, dass in der That zwei Exemplare des Pferdes, nämlich der nicht gelungene Bronzeguss und der erste Bronzeabguss, in den Besitz des Herzogs gelangt sind. Weder der eine noch der andere sind heute in den florentinischen Sammlungen, die Gronau daraufhin untersuchte, nachzuweisen. Auch sonst aber in anderen Museen ist meinem suchenden Blicke unter den Bronzepferden keines begegnet, bei dem Michelangelos Name genannt werden könnte. Im Jahre 1603 war ein solches Bronzepferd im Besitz der Rovere: „Cavallo uno di bronzo.“ Und 1631 findet sich im Inventar unter Nr. 183: „Item un cavallo piccolo di bronzo appoggiato con le zampe di dietro sopra un trepiede di bronzo con le zampe dinanzi in Aria et sotto la sinistra zampa vi è una lumaca di bronzo.“ Unter den nach Florenz gesandten Bronzen finden wir „un cavallo di bronzo con piè rotto verniciato“ oder, wie es in einem anderen Verzeichniss heisst: „un cavallo con un piede rotto dentro a un foglio con briglia di raso rosso“ angeführt. Auch ein Tintenfass aus Kristall mit einem Pferd ist erwähnt.

Dass das Pferd für einen solchen Gebrauchsgegenstand bestimmt war, geht aus den Briefen hervor, und dieselben lassen auch keinen Zweifel darüber, wie peinlich diese ihm zugemuthete Kleinarbeit dem Meister war.

XX

Der Farnesische Schrein 1540

Über die im Museum von Neapel aufbewahrte Silberkassette mit Reliefs in Kristall, welche vom Goldschmied Manno und von Giovanni Bernardo da Castelbolognese zum Theil angeblich nach Entwürfen Michelangelos angefertigt wurde, haben wir nähere Nachrichten (Abb. Müntz: La fin de la Renaissance S. 239).

In dem Leben des Giov. Bernardi (V, S. 373) sagt Vasari: „Derselbe Kardinal (Alessandro) Farnese, der eine sehr reiche Silberkassette, anfertigen lassen wollte und die Arbeit dem florentinischen Goldschmied Manno, wovon an anderer Stelle die Rede sein wird, übertragen hatte, beauftragte Giovanni, alle die Felder aus Kristall zu machen. Dieser füllte sie mit Darstellungen an und fügte auch Marmorreliefs hinzu; die Silberfiguren und die frei er-

habene Ornamentik führte er (?) mit solcher Sorgfalt aus, dass niemals ein anderes Werk in gleich grosser Vollkommenheit gemacht worden ist. An den Wänden dieser Kassette sind in ovalen Feldern folgende Geschichten von Giovanni mit wunderbarer Kunst intaglirt worden: Meleagers' Jagd und der Kalydonische Eber, Bacchantinnen und eine Seeschlacht, weiter der Kampf des Herkules mit den Amazonen, und andere sehr schöne Phantasieen des Kardinals, der hierfür durchgeführte Zeichnungen von Perino del Vaga und anderen Meistern anfertigen liess.“ (Weiter werden als hiervon unabhängige Arbeiten Giovannis Kristallintagli nach Michelangelos Zeichnungen des Tityos und des Phaeton erwähnt.)

Die Kassette war 1540 in Arbeit, nach einem nicht in allen Ausgaben enthaltenen Briefe Annibale Caros an Giovanni Cesari (Ausg. der Lettere, Mailand 1807, II, p. 345). Im Februar dieses Jahres hatte Bernardi schon viel Arbeit daran gethan. Am 2. Mai 1543 bemerkt Claudio Tolomei in einem Brief an Bernardi: „ich denke, Ihr würdet eine sehr schöne Gelegenheit haben, ihn (Pier Luigi), wenn er Faenza passirt, zu sprechen und ihm die Kristalle zu zeigen; dass diese so schön gelungen sind, freut mich sehr, obgleich man Anderes von Eurem Talente gar nicht erwarten kann.“ (A. Ronchini: s. u. VII, S. 134.) Am 17. November 1543 schreibt Bernardi an den Kardinal Farnese: „ich wollte nach Rom kommen, habe aber bei den seltsamen Zeiten nicht den Muth gehabt, Euch alle Dinge, die ich vollendet habe, zu bringen: nämlich das Tabernakel und die Quadrigen. Ihr werdet Etwas sehen, was Euch gefallen wird; doch verzögere ich es noch, bis Alles vollendet ist, nämlich alle Stücke der Kassette.“ (A. Ronchini IV, S. 17.) Dann am 21. April 1544: „ich wünschte nach Rom zu kommen und Euch das Tabernakel und die vier grossen Stücke der Kassette, nämlich: den Cirkus der Quadrigen, den Triumph des Bacchus und des Silen, eine Seeschlacht und die Schlacht bei Tunis, die Euch staunen machen werden, zu bringen.“ Und am 4. April 1546: „ich habe alle Eure Werke vollendet und sende Euch die Dreiecke der Kassette aus schwarzem Kristall.“ 1547 wurde sie dem Kardinal Alessandro Farnese übergeben (Liverani, Maestro Giov. Bernardi da Castelbolognese, Faenza 1870, S. 28 und 33).

Näheres über die Vorgänge erfahren wir aus einem früheren Briefe Claudio Tolomeis an Apollonio Filareto (Lettere, Ausg. Venezia 1596, S. 182; Bottari, Racc. di lettere, Mailand 1822, IV, S. 6):

„Ich finde Schwierigkeit, zu erreichen, dass Meister Perino (del Vaga) jene Zeichnung für die Kassette unseres Herrn Herzogs (Pier Luigi Farnese) anfertige. Ich sandte ihn zu dem Goldschmied, um jene drei zu sehen, welche schon gemacht sind; als er sie sah

und vernahm, dass sie von Michelangelo sind, zog er sich im Hinblick auf die Vorzüglichkeit und wunderbare Kunst des Meisters und des Werkes zurück. Und zwar so, dass er mir gestern seinen Entschluss, die Hand nicht daran legen zu wollen, mittheilte; er führte zwei Gründe an. Erstens, weil er weder in Gegensatz noch in Vergleich zu Michelangelo gesetzt werden will, wobei er, wie er sicher weiss, den Kürzeren ziehen und nur Schimpf davontragen würde; er fügte hinzu, er wolle nicht durch zu kühnes Unterfangen, wie Phaeton, der in einem der Kristalle dargestellt sei, zu Falle kommen. Zweitens, weil Michelangelo es als eine Beleidigung auffassen würde, wenn er an einem seiner Werke Theil hätte; und er wolle Nichts thun, was sein Gemüth in irgend einer Weise verletzen könne. Denn er, wie alle Maler, verehren ihn als Meister, Fürsten, ja als Gott der Zeichnung. So scheint mir, begegnet diesem Werke das Gleiche, was der Koischen Venus geschah, die, von Apelles begonnen, aber nicht vollendet, niemals einen Meister fand, der den Muth gehabt, sie zu vollenden. Ich meinerseits antwortete ihm mit mannigfachen Gründen und verschiedenen Argumenten und strengte mich an, den ganzen Quell meiner Beredtsamkeit in diese Sache strömen zu lassen, aber es hat Nichts genützt, so viel vermag die Ehrfurcht, die er vor Michelangelo hat, über ihn. Nur dazu habe ich ihn beredet, mir die Skizzen zu jenen Darstellungen, die ich ihm angegeben, zu machen, aber er will sie nicht ausführen, auch nicht, dass sie Meister Giovanni übersandt werden. Daraufhin habe ich mich entschieden, mich an Michelangelo zu wenden und Alles zu versuchen, was ich kann. Ich weiss nicht, was es nützen wird. Ihr könnt hierüber mit dem Herrn Herzog reden, falls es Euch gut dünkt; schickt mir ein Schreiben für Michelangelo, in dem er liebreich gebeten werde, dieses von ihm begonnene Werk zu vollenden, und ich werde mir alle mögliche Mühe geben."

Was aus diesen Mittheilungen nicht deutlich hervorgeht, wird durch das Studium der wundervollen Kassette, die im Neapeler Museum aufbewahrt wird, zur vollen Klarheit gebracht. Michelangelo war damit einverstanden gewesen, dass Kristalle, die Bernardi nach seinen Zeichnungen angefertigt hatte, für die Kassette verwendet würden. Eine dieser Zeichnungen war der Phaeton — die anderen beiden vermuthlich der Tityos und der Phaeton. Claudio Tolomei bemühte sich nun, für die weitere Arbeit Perino del Vaga zu gewinnen. Dessen Entschuldigungen haben wir vernommen. Als daraufhin Tolomei mit Michelangelo sprach, hat Dieser offenbar veranlasst, dass auf die Kristalle nach seinen Zeichnungen verzichtet und Perino freies Feld gelassen ward. In der That sind die Michelangelo'schen Kompositionen an der Kassette

nicht verwerthet worden. Die an derselben befindlichen Darstellungen: die Amazonenschlacht, der Kampf der Lapithen und Kentauern, die Naumachie des Xerxes, das Wettrennen von Quadrigen, die Eberjagd Meleagers und der Bacchuszug sind ohne Zweifel zumeist nach Zeichnungen Perinos gemacht. (Man vergleiche einen ganz ähnlichen Kassettenentwurf von Perino in der Zeichnungensammlung der Uffizien 192. Nr. 1603.)

Über den Phaeton und Tityos handle ich an anderer Stelle.

(Vgl. über Manno: A. Ronchini: „Manno, orefice fiorentino" in den Atti e Memorie delle R. Deputazioni di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmenesi 1874, VII. Bd. — Über Bernardi Ronchini ebenda Bd. IV. — C. von Fabriczy: Arch. stor. dell'Arte 1899. VII, 149.)

XXI

Das Farnesische Ciborium in Neapel

„Wie er auch Seiner Heiligkeit (Pius IV.) für diesen Ort (S. Maria degli Angeli) ein Sakramentsciborium in Bronze zeichnete, das zum grossen Theile von Meister Jacopo Siciliano, ausgezeichnetem Bronzegiesser, gegossen wurde, welcher es erreicht, dass der Guss sehr zart, ohne Grate, gelingt und daher nur geringer Ziselirung bedarf, da er ein in dieser Kunst selten erfahrener Meister ist. Und es gefiel Michelangelo sehr." (Vasari VII, 261)

1568 also war das Ciborium noch nicht fertig, obgleich Jacomo Duca nach dem Tode Michelangelos es sich zur Ehrenaufgabe gemacht, es zu Dessen Gedächtniss zu vollenden. Denn so schreibt er am 15. März 1565 an Lionardo Buonarroti:

„Und da ich nicht davon ablassen kann noch will, die Wunderwerke Messer Michelangelos zu offenbaren, habe ich mich daran gemacht, das zwanzig Palmen grosse Bronzetabernakel nach seinem Modell, das E. H. in Rom sah, auszuführen und gegenwärtig ist es bis fast zur Hälfte gediehen. Ich bin Keinem hierin verpflichtet und mache es auf meine Kosten. Doch hoffe ich es, wenn es vollendet, zu verkaufen, und schon sind Leute dahinter her, aber ich kümmere mich nicht darum, denn ich will es nach meinem Sinne vollenden und später werde ich thun, was Gott mir eingiebt. Und so, da ich keine Gelegenheit habe, mich bei der Anfertigung seines Grabmales auszuthun, habe ich mir vorgesetzt, ihn auf diese Weise zu ehren und zu verherrlichen; denn aller Ruhm an diesem Werke soll, wie Inschriften sagen werden, ihm zufallen, und E. H. weiss ja, dass es ein staunenswürdiges und kostspieliges Werk wird. Im Hinblick auf das Geld, was ich habe, und andere Unterstützung hoffe ich es, und zwar binnen Kurzem, zu beenden. Vielleicht schon

im Monat August wird ein grosser Theil gemacht sein. Und so werde ich zweierlei erreichen: ich werde Messere (Michelangelo) verherrlichen und hoffe zugleich einigen Nutzen davon zu haben, und so werde ich, lebend und todt, Alles Gute von Gott dank seiner Vermittlung empfangen. Ich schäme mich zu sagen, dass ich Etwas bin und bin doch Nichts und weiss Nichts, aber das Wenige, für das ich von meinen Bekannten in Rom gehalten werde, habe ich, weil ich unter dem Schatten meines Herrn gelebt habe."

Erworben wurde das Werk, dem Giovanni Bernardi die geschnittenen Steine hinzufügte, durch den Kardinal Alessandro Farnese, Pierluigis Sohn, und befindet sich heute, aber jener Steine und der Säulchen aus Lapis Lapuli beraubt, im Museum zu Neapel. (Vgl. Liverani: Maestro Giovanni Bernardi, Faenza 1870, S. 28. — C. v. Fabriczy: „Disegni di Michelangelo per lavori di oreficeria" im Arch. stor. dell'Arte 1894. VII, S. 151.)

Der Aufbau des stattlichen achtseitigen Bronzewerkes lässt sich in drei Theile zerlegen: Untersatz, Postament und tempelförmiger Aufbau.

1. Der Untersatz. Er besteht aus dem geschweiften achtseitigen Fuss: jedes Feld ist mit einem Seraphimkopf, über dem eine Muschel sich befindet, geschmückt: die Eckstreifen dazwischen zeigen eine Blüthenkette. In den Feldern des nach oben ausladenden Gliedes über dem Fuss waren in Medaillons die geschnittenen Steine Bernardis angebracht; unterhalb der Medaillons ist ein Ornament von zwei Voluten mit Mittelpalmette. Auch in den Eckstreifen, die oben eine herabsinkende Muschel mit Palmettenblatt zeigen, waren je ein kleiner und ein grösserer Stein eingelegt.
2. Das Postament. Es besteht aus drei Gliedern. Das unterste enthält Konsolen, die mit Spiralen und Zweigen ornamentirt sind. Das mittlere ist mit Spiralenpaaren, in deren Mitte sich Blätter erheben, verziert. Das oberste ist durch kleine Postamente gegliedert: die Felder dazwischen tragen Kränze.
3. Das Tempelchen, durch ornamentirte Pilaster (ohne Kapitäle) gegliedert, welche einen mit Palmetten gemusterten Architrav, und ein Gesims auf viereckigen Konsolen tragen, über dem sich das mit Blättern belegte Kuppeldach erhebt. In den Feldern zwischen den Pilastern sind folgende Reliefs angebracht: Abendmahl, Gethsemane, Geisselung, Kreuztragung, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Kreuzabnahme, Beweinung, Auferstehung.

Es kann kein Zweifel sein, dass nur der allgemeine Entwurf des Ganzen von Michelangelo herrührt. Die Ornamentik, von seiner Art verschieden, ist die anmuthige Erfindung Jacopos, und von

Diesem rühren auch die Passionsdarstellungen her, die nur hier und da Anklänge an Michelangelo'sche Kompositionen (Geisselung, Christus am Kreuz) zeigen.

XXII

Das Farnesische Salzfass

Die Nachrichten hierüber verdanken wir A. Ronchini in dem unter XX zitirten Aufsatz: Manno, orefice fiorentino (vgl. auch den von C. v. Fabriczy an soeben erwähnter Stelle gegebenen Bericht).

Manno sandte dem Kardinal Alessandro Farnese am 23. August 1567 zwei Entwürfe für ein Salzfass: eine Zeichnung, deren Autor nicht genannt wird, und ein Thonmodell von Michelangelo. Briefe vom Grafen Lodovico Tedeschi, Tommaso de' Cavalieri und Manno behandeln die Angelegenheit. Manno sagt von dem Modell, es sei von der Hand Michelangelos; „aber es fehlt die Figur, die auf die Spitze gehört, wo die vier Schildkröten sind; und diese werden oberhalb der Nischen an dem Gewände, darauf die Figur steht, eingefügt". Tedeschi meint: „an dem Michelangelo'schen Modell müsse Viel beseitigt und Anderes hinzugefügt werden; die Kosten würden sich auf ungefähr 300 Skudi belaufen." Cavalieri schreibt: „da mir der Graf Lodovico mittheilte, dass E. H. den Wunsch auf Anfertigung eines schönen Salzfasses habe, liessen wir viele Zeichnungen anfertigen und sahen sie an. Und wir entschlossen uns für diese beiden, die uns sehr schön erscheinen. Und um meine Meinung zu sagen, so wird die Zeichnung Effekt machen, namentlich auf Personen, die sich nicht sehr darauf verstehen, denn, ehrlich gesagt, ist die Komposition nicht allzu schön. Aber das Modell ist von herrlichster Erfindung und wurde nach Angaben Michelangelos gemacht." Er fährt dann fort: es sei nöthig, einige Dinge zu verbessern, die Michelangelo nicht genügt hätten, wie z. B. die Schildkröten oben, die sich dort nicht gut ausnehmen. „Und auf die Spitze kommt eine kleine Figur und gewisse andere Zierdinge, die, wie ich glaube, sehr schön ausfallen werden." (Steinmann-Pogatscher: Rep. f. Kw. XXIX, S. 445.)

Ob das Salzfass ausgeführt worden, und, wenn dies der Fall, ob nach dem Michelangelo'schen Modelle, wissen wir nicht.

XXIII

Die fälschlich Michelangelo zugeschriebenen Kandelaber in der Sakristei von S. Pietro

Wir haben keinerlei Zeugniss dafür, dass Michelangelo Zeichnungen für Kandelaber des Hochaltars von S. Pietro, die jetzt in

der Sakristei aufbewahrt werden, angefertigt habe. Grimm erwähnt zwar solche, die er 1531 für den Kardinal Farnese gemacht (II, 186), aber es handelt sich hier um keine beglaubigte Thatsache. Eine Tradition hatte sich im XVIII. Jahrhundert herausgebildet, dass die bei Festen am Hochaltar verwendeten grossen goldenen Leuchter Werke des Meisters seien: wir finden sie unter Anderem in einem Briefe Wilhelm Heinses an Gleim vom 30. Juni 1782 (Sämtliche Schriften, Leipzig 1857, V, S. 338): „sieben grosse Leuchter nach Michel Angelo, wie man behauptet aus reinem gediegenem Golde, vortrefflich gearbeitet.“ Was wir wissen, ist dies, dass im Jahre 1581 der Kardinal Alessandro Farnese zwei vergoldete Silberkandelaber (gemeinhin für goldene gehalten) mit Kristallreliefs von Giovanni Bernardi (Vasari V, 273) und ein Kreuz, von der Hand des Antonio Faventino gearbeitet, der Basilika schenkte. Vier andere grössere kamen als Geschenk des Kardinals Francesco Barberini 1680 hinzu. (Die anderen Leuchter sind Geschenke Gregors XIII., Urbans VIII., der Panfilis etc. Vgl. Chattard: Nuova Descriz. del Vaticano I., S. 231. 240 u. A.)

Willkürlich auch ist die Bezeichnung der zwei von Letarouilly (Le Vatican. Bas. de St. Pierre Pl. 38) abgebildeten Leuchter, des einen mit dem Namen Michelangelos, des anderen mit dem Raphaels. Sie wären angeblich von Cellini ausgeführt und im XVIII. Jahrhundert unter Pius VI. eingeschmolzen worden (publ. zuerst von Charles Normand: Deux candélabres composés par R. et M., Paris, 1803 nach einer 1778 angefertigten Zeichnung. — Ital. Ausgabe von Pietro Narducci. Mailand 1823). Das Gleiche gilt von der Zuschreibung der Kandelaber in der Kapelle Strozzi in S. Andrea della Valle in Rom an Michelangelo (S. o. II, S. 188).

In den Uffizien wird die Federzeichnung eines auf einer Säule angebrachten ziemlich einfachen Kandelabers (530, Nr. 594) mit einem berechtigten Fragezeichen dem Michelangelo zugewiesen.

XXIV

Die Erzählung von dem Mörser

In einem Briefe des hochgebildeten Kunstfreundes und Sammlers Vincenzo Giustiniani an den Advokaten Teodoro Amideni (Ende des XVI. Jahrhunderts, Bottari VI, 133) lesen wir folgende Künstleranekdote:

„Ich habe einen Mörser, von der Hand Buonarrotis, des ersten Bildhauers, Malers und Architekten unsres Jahrhunderts, gearbeitet gesehen, mit vielen Arabesken, Blattwerk und Masken, Grotesken und anderen anmuthigen Einfällen, mehr der Art eines Intagliators

als eines Bildhauers entsprechend, so fein in der Zeichnung und so anmuthig in der Erfindung und sauberen Arbeit, dass dieser Küchengegenstand mir ein würdiger Schmuck für das Zimmer eines Königs zu sein schien. Und Der es mir zeigte, erzählte mir einen Vorfall, der, wenn er nicht wahr ist, doch nicht unwahrscheinlich dünkt. . . Ein Mann, Familienvater, hatte einen Mörser für häuslichen Bedarf nöthig. Er nahm seine Zuflucht zu einem Bildhauer, den er täglich mit dem Meissel in Marmor arbeiten sah, und ersuchte ihn, ohne jede böse Absicht, er möchte so gut sein, ihm einen zu machen. Der Bildhauer, bedenklich ob das nicht irgend ein Streich eines bösartigen Kollegen sei, dachte ein wenig nach und sagte dann: ‚ich pflege nicht Mörser zu machen, aber hier nebenan ist Einer, der ein Gewerbe daraus macht (auf das Haus Buonarrotis weisend). Ihr könnt Euch an ihn wenden, denn er wird Euch gerne bedienen‘. Jener ging und brachte Buonarroti sein Anliegen, ihm einen Mörser zu machen, vor. Dieser kam auf denselben Verdacht, wie der andere Bildhauer, und frug Jenen, wer ihn zu seinem Hause gewiesen. Er antwortete: ‚Der da, der mit dem Meissel in Marmor arbeitet‘, und wies ihm das Haus. Da sah Michelangelo, dass diese Handlungsweise des Nachbarn aus Wettbewerb, ja aus Neid hervorging, und übernahm es, den Mörser für den Preis zu machen, auf den er geschätzt werden würde. Jener nahm die Bedingung an und ging davon. Buonarroti machte den Mörser dann von jener Güte und mit den erwähnten Ornamenten und gab ihn dem Auftraggeber und sagte ihm: ‚geh zu dem Meister, der dich zu mir schickte und sag' ihm, er solle ihn abschätzen, was er werth ist, und du zahlst ihn dann nach deiner Bequemlichkeit‘. Jener ging, und als der Bildhauer den Mörser sah, gab es ihm einen Stoss ins Herz, denn er erkannte, dass Buonarroti durch die Vorzüglichkeit des Werkes, ohne sich auf Worte einzulassen, seiner Absicht entsprochen habe, und sah sich genöthigt, dem Überbringer des Mörsers zu sagen: geh, gieb den Mörser Dem zurück, der ihn gemacht hat, und sag' ihm von mir, er sei nicht gut für deinen Zweck und er solle dir einen anderen gewöhnlichen, glatten Mörser machen lassen und diesen für sich behalten, denn er passt besser in seine Hände als in die deinen.“ Bottari wies auf einen kleinen Marmormörser im Palazzo Rospigliosi a Montecavallo hin, der wie der beschriebene gearbeitet sei, sowie auf einen danach in Bronze gegossenen, und fügt hinzu, man sage, er sei von Michelangelo. Dass dieser Mörser der von Giustiniani gesehene war, ist denkbar — dass er aber ein Werk Michelangelos gewesen, dies anzunehmen, verlangte wohl einen hohen Grad von Gläubigkeit.

X

STATUEN UND ENTWÜRFE ZU SOLCHEN



A. Religiöses

I

Der Christus in S. Maria sopra Minerva

1. Geschichtliches.

Am 14. Juni 1514 geben Bernardo Cencio, Kanonikus von S. Pietro, maestro Maria Scapucci und Metello Vari Michelangelo die Statue für S. Maria sopra Minerva für 200 Golddukaten und mit dem Termin von vier Jahren in Auftrag. Sie soll in Lebensgrösse, nackt, stehend, ein Kreuz im Arm, in einer Stellung, wie sie dem Meister gut dünken wird, ausgeführt werden. Den Ort in der Kirche werden Cencio und Scapucci wählen und die Kosten von dessen Ausschmückung tragen; Michelangelo verpflichtet sich nur die „gocciola dove posi detta figura", also die Konsole, auf seine Kosten zu machen. Er soll sogleich 150 Golddukaten erhalten, die anderen 50 nach Vollendung der Arbeit, bevor sie an Ort und Stelle gebracht wird, und zwar zahlt Vari von ihnen 25, die anderen 25 für Scapucci der Kastellan Pietro Paolo. — Michelangelo hat, ohne Geld zu erhalten, die Statue begonnen, sie aber aufgegeben, da sich Flecken im Stein zeigten. Er lässt sie in Rom zurück, als er 1516 nach Florenz geht. Im September 1517 mahnt ihn Vari, und daraufhin bittet er am 26. September Leonardo Sellajo um die Anweisung von 150 Skudi seitens Varis. Er erhält dieselben und am 13. Dezember folgende Zeilen von Vari: „Dieses, um Euch zu benachrichtigen, wie ich Euch schon vor vielen Tagen auf dem Wege über Siena wissen liess, dass, in Anbetracht der Wichtigkeit meines Antheils an der Angelegenheit der Kapelle der Minerva, es Zeit, ja mehr als Zeit sei. Darauf erhielt ich keine Antwort. Jüngst habe ich nun Geld geschickt und ich habe es Euch, um meiner Verpflichtung zu genügen, geben lassen, und immer habe ich an Eurem Gesuch vom ersten Tage an festgehalten und dennoch vernehme ich Nichts über

meine Angelegenheit. Mir scheint, es wäre schicklich gewesen, Ihr hättet mich im Verlaufe der drei Jahre und sieben Monate wenigstens mit einer Zeile wissen lassen, ob Ihr wünschtet, dass ich noch auf die Statue eines nackten Christus rechne. Und da Ihr nicht schreibt, glaubte ich, es wäre so, denn, wenn das Werk angefertigt wurde, bedurfte es keiner weiteren Briefe. Inzwischen habe ich es Tag für Tag erwartet, und da es nicht kam, habe ich Euch, des grossen Interesses wegen, das ich an der Erbschaft nehme, diesen Brief geschrieben und bitte Euch dringend: lasst mich unverzüglich wissen, wann das Werk eintreffen wird, denn es liegt mir Viel daran, wie ich Euch geschrieben. Nichts Anderes; Christus behüte Euch vor dem Übel.“ (Frey: Briefe S. 85.)

Es scheint im Januar 1518 bei der Anwesenheit Michelangelos in Rom zu bestimmten Abmachungen gekommen zu sein. Auf sie und folgende Briefe spielt Vari in einem Schreiben vom 26. Juli an, in dem er von der glücklichen Erledigung der schwierigen und zu seinem Nachtheil ausgefallenen Erbschaftsangelegenheit Nachricht giebt und den Meister bittet, die Vollendung der Statue zu betreiben, sei es auch durch Mithülfe eines Schülers; er solle dann nur die letzte vollendende Hand anlegen. (Ebenda S. 107.) Der Kardinal Giulio Medici hat auf eine Bittschrift hin den Termin der Ablieferungsfrist verlängert. Am 24. November drängt Vari, der noch keine Nachricht erhalten hat, von Neuem, da die Frist Ostern, d. h. Mai 1519 abläuft. (Ebenda S. 125. 142)

Michelangelos Schreiben an Lionardo Sellajo am 21. Dezember enthält den Grund, warum er schweigt. Er befindet sich in furchtbarer Bedrängniss wegen des Juliusdenkmales und im Konflikt mit den Carraresen. „Auch werde ich von Metello Vari wegen seiner Statue gedrängt; und die befindet sich in Pisa und wird mit diesen ersten Barken kommen. Ich habe ihm niemals geantwortet und will auch Euch nicht mehr davon schreiben, bis ich nicht zu arbeiten begonnen habe; denn ich sterbe vor Schmerz und ich komme mir wie ein Schwindler vor wider meinen Willen.“

Ein weiterer Brief Varis vom 19. März 1519 (ebenda S. 136) wirft helleres Licht auf den gesamten Vorgang. Michelangelo hat seinerzeit die zuerst angefangene Statue in Rom gelassen — wir hören später, warum — und hat sich nun, um die Figur noch einmal zu machen, einen neuen Block kommen lassen. „Und wenn Ihr die Figur dort nicht gemacht habt, so lasst doch wenigstens die in Rom vollenden.“ Im Nothfall solle er irgend eine andere Figur, die sich eigne, senden. Michelangelo schweigt, und Vari wiederholt am 6. und 7. April seine Bitten; könne Michelangelo nicht bis zum Mai fertig werden, so möge er doch vom Kardinal

Medici sich eine weitere Verlängerung der Frist um einen Monat oder mehr ausbitten. (Ebenda S. 142.)

In der zweiten Hälfte 1519 ist der Künstler an der Arbeit. Am 13. Januar 1520 schreibt Vari: „Vor einigen Tagen brachte mir Messer Lionardo die Kunde, dass Ihr die Statue so gut wie vollendet habt. Das war mir sehr lieb, in Anbetracht dessen, dass der Termin gekommen. Nun habt die Gewogenheit, sie zu vollenden und auch die von Euch geplante Einfassung (ornamento) zu beendigen.“ (Ebenda S. 148.)

Den Auftrag, dies Tabernakel auszuführen, ertheilt der Meister Federigo Frizzi in Rom, der am 10. März 1519 hierfür dankt und von den Berathungen, die bezüglich der Aufstellung der Statue stattgefunden haben, berichtet. (Ebenda S. 154.)

„Theuerster Freund. Ich benachrichtige Euch davon, dass Messer Bernardo Cenci mir Euren Brief gezeigt hat, in dem Ihr mittheilt, man solle sich wegen des Tabernakels der Statue, die Ihr gemacht habt, an mich wenden. Ich danke Euch tausendmal hierfür und bitte Euch, da ich in jeder Hinsicht Euch zu Diensten bin und immer sein werde, Ihr wollet über mich befehlen, denn ich könnte keine grössere Freude in der ganzen Welt haben, als Etwas zu thun, was Euch lieb ist.“

„Messer Bernardo zeigte mir die Maasse der Statue, nämlich ihrer Höhe: eine gewisse Linie siebenmal, das macht neun Palmen römischen Maasses, das Postament, das vier Finger hoch ist, mit eingerechnet. Die gesamte Statue mit dem Postament ist neun Palmen hoch. Und der Bischof von Porchari, Messer Bernardo, und Metello Porchari sind zusammen in die Minerva gegangen und haben mir die Stelle gezeigt, wo sie die Statue aufgemauert wünschen, nämlich an der Kirchenwand bei der Thür, die in den Klosterhof führt. Dort ist aber schlechtes Licht. Desswegen habe ich ihnen davon abgeredet und gerathen, sie möchten sie an eine der Säulen oder Pilaster im Mittelschiff bringen, da dort gutes Licht ist; und sie sind damit einverstanden, noch ist aber Nichts endgültig über die Form des Tabernakels beschlossen. Ich habe ihnen eines entworfen und versprochen, noch andere zu entwerfen, und habe den Gedanken, die Nische des Tabernakels vier Palmen breit zu machen, da ich glaube, dass dies genügt. Und damit man die Statue besser sehe, beabsichtigte ich die Nische ziemlich flach zu halten. Messer Metello Porchari hat mir mehrere Male gesagt, ich solle Euch davon benachrichtigen, und dass er sich sehr freuen würde zu erfahren, wann die Statue in Rom sein wird. Daher bitte ich Euch: theilt mir mit, ob die Breite von vier Palmen für das Tabernakel genügt und ob es Euch recht ist, wenn es geringe Tiefe in der Rundung hat.“

Gegen den 20. April 1520 meldet Michelangelo Vari und Cencio, dass die Statue fertig ist und bittet um die Restzahlung von 50 Dukaten. Vari verspricht am 24. April, diese zu leisten, obgleich der Kastellan Pier Paolo gestorben ist und Dessen Wittwe augenblicklich nicht in der Lage, seinen Antheil zu zahlen. Der Testamentsvollstrecker verlangt, dem Kontrakt entsprechend, der übrigens von Michelangelo, was die Zeit der Ablieferung anbetrifft, nicht eingehalten worden sei, dass die Statue zuvor nach Rom gesandt werde. Vari verbürgt sich dann für die Zahlung. (Ebenda S. 156. 157.) Darauf ist der Meister, wie es scheint, nicht eingegangen. Er beauftragt im Oktober den Maler Giovanni da Reggio, die Sache mit Cencio und Metello Porchari zu besprechen. Dieser theilt ihm am 26. Oktober mit, das Geld werde gesandt werden. (Ebenda S. 160.) Giovanni benimmt sich aber ungeschickt. Darüber berichtet Sebastiano del Piombo am 9. November (Milanesi: Les Correspondants S. 22):

„Ich habe Messer Zovanni getroffen: ich habe ihn gescholten, er solle ein wenig maassvoller vorgehen. Er sagte mir, er habe nichts Anderes gethan als auf das Geld für die Christusstatue gedrängt, und er hat nur gesagt, die Sache sei nicht in Ordnung und Ihr solltet die Statue nicht senden, bevor Ihr nicht das Geld habt. In dieser Sache hat er sich also gut benommen; was mir aber missfällt, ist dies, dass er sagt: nicht Ihr hättet die Figur gemacht, sondern Pier Urbano. Gebt Acht, denn es ist nothwendig, dass sie als von Eurer Hand gemacht erscheine, damit die Faulenzer und Schwätzer krepiren.“ Auch Sellajo schreibt (1. und 15. Dezember) und bittet Michelangelo, die Figur nicht zu senden, bevor nicht Vari das Geld geschickt. Am 30. Januar geschieht es; Vari und Cencio geben dem Künstler Nachricht davon. (Frey S. 162—164.) Am 17. Februar nimmt Sellajo an, Michelangelo habe die Statue schon beendet und nach Signa gesandt; sei dies nicht der Fall, so solle er sich eilen; er hofft, er komme selbst nach Rom.

Anfang März wird die Figur abgeschickt. Urbano ist nach Rom gegangen, um sie dort aufzustellen. Sellajo wird sie in Empfang nehmen. Frizzi empfiehlt sich und ist bereit, Alles für den Meister zu thun. (10. März. Ebenda S. 165. 166.) Am 22. März schreibt Sellajo, dass Urbano angekommen, aber noch nicht die Statue; und am 31. März Urbano selbst: „ich benachrichtige Euch, dass ich gesund bin, und von der Statue habe ich gewisse Nachricht, dass sie in Sancta Severa (bei Civitavecchia) ist; da aber das Meer unruhig, ist es nicht möglich, in die Mündung des Tiber einzuschiffen; so warte ich in Ergebenheit. Täglich habe ich mit Messer Metello und Messer Bernardo Cenci und mit dem Bischof und mit Antonino Porchari und allen jenen Porchari gesprochen;

und am Ostersonnabend haben sie sich für das Tabernakel entschieden in Anwesenheit Frizzis und sind sich einig über das Tabernakel.“ (Ebenda S. 167.) Bis Mitte April ist die Statue noch nicht eingetroffen. (S. 168—170.)

Im Juni (Juli?) berichtet Urbano: „ich habe die Statue von der Ripa geholt und hatte viel Verdruss damit, aber ich habe sie geholt. Ich habe protestirt, dass falls in acht Tagen . . ., wohin sie zu bringen, ich nach Florenz heimkehren werde. Denn sie wollten, Christus solle Eingangszoll in Rom zahlen. Und diese Schelme von Frati wollen sie nicht in der Kirche aufnehmen, wenn sie nicht ein zweites Mal gezahlt werden. Sie haben eine Zahlung, nun möchten sie noch eine zweite. Euer Fra Ruberto kann Euch davon berichten, welche Mühe ich gehabt habe. Ich wünschte, Ihr liesset einen Brief vom Kardinal kommen, dass es nicht erlaubt sei, Zoll zu schinden, und zwar schnell.“ (S. 176.) Im Juli und Anfang August beschäftigt sich Urbano mit der Statue. Er schreibt: „ich werde Euch die Empfangsbescheinigung der Statue in der kommenden Woche senden; und betreffend die Figur des Frischo (Fiescho?) werde ich Euch schreiben, was er dafür geben will. Am Montag stelle ich die Statue auf; früher war es nicht möglich.“ Bald darauf: „ich habe die Statue aufgestellt; ich musste warten, bis ich hatte, worauf sie stellen. Ihr müsst bis Sonnabend Geduld haben, denn er (Metello?) will sie ganz vollendet sehen, bevor er mir die Empfangsbescheinigung giebt, und er hat mir Sicherheit von 300 Dukaten gegeben. Samstag sende ich sie Euch durch Lionardo und dann werdet Ihr sie gleich empfangen. Inzwischen habe ich eifrig gearbeitet und gezeichnet.“

Und wieder etwas später: „in der kommenden Woche hoffe ich die Statue zu vollenden.“ Dann: „wisst, dass die Statue vollendet ist und Mitte August am Tage der hl. Maria enthüllt werden wird.“ Zugleich bittet er um eine Zeile; der Kardinal wolle nicht, dass Michelangelo den Zoll zahle. Bald darauf ist Urbano, der in leichtfertiges Leben gerathen war, von Michelangelo seiner Arbeit enthoben worden, hat sich dann verborgen gehalten, ist aus Rom nach Neapel geflohen und von dort nach Spanien gegangen. Vari schreibt am 14. August: „Pietro ist ohne Erlaubniss und ohne bestimmten Zweck, ich weiss nicht wesswegen, flüchtig geworden; und sie warten immer noch darauf, dass er die Figur vollende. Ich sah, dass sich die Sache in die Länge zog und frug nach ihm; da kam Einer und sagte: Pietro ist fort und hat einen Ring im Werthe von 40 Dukaten mitgenommen.“ (Ebenda S. 176—178.)

Die Arbeit abzuschliessen, wird nun Federigo Frizzi von Michelangelo beauftragt. Frizzi schreibt am 7. Dezember (S. 178): „Ich theile Euch mit, dass Meister Giovanni da Reggio mir Euren Brief

zeigte, in welchem Ihr sagt, ich solle das Wenige, was noch zu thun ist, vollenden. Ich werde es sehr gerne thun; doch wünschte ich, dass sie sähen, was Pietro gearbeitet hat, und so gingen Sebastiano Veneziano und Giovanni da Reggio und ich hin, und uns Allen dünkte, dass er an allen Stellen, die er retuschirt hat, sehr ungeschickt vorgegangen ist: erstens an dem Fuss, der vorgestellt ist, dann an beiden Händen, die er so ungleichmässig behandelt hat, dass sie wie aus Papiermaché gemacht zu sein scheinen, und endlich am Bart, nämlich am Kinnbacken der rechten Wange; so dass es mir sehr lieb war, dass Jene es sähen, um mich von der Verantwortung zu entlasten. Nun weiss ich nicht, was Ihr wünscht, dass ich thun solle, nämlich ob ich mich daran machen soll, auch jene Stellen, wo er gearbeitet hat, zu bearbeiten oder nur jene, an denen er nicht gearbeitet. Ich werde sie so gut und mit so grosser Sorgfalt als ich nur kann, vollenden; und Ende dieses Monats wird Alles fertig sein: die Figur und das Tabernakel und Alles. Es wäre mir lieb, Ihr liesset mich wissen, ob ich die von Piero bearbeiteten Stellen retuschiren soll."

Noch eingehender äussert sich Sebastiano in einem Briefe am 6. September (Milanesi: Les Corresp. S. 28):

„Ich glaube, Ihr seid es müde, Nachrichten von Eurem Pietro Urbano zu empfangen, und so schreibe ich Euch nicht von den Dingen, die Euch nicht berühren, denn es ist nicht meine Profession, über Jemanden schlecht zu sprechen, namentlich nicht über Solche, die mir Nichts zu Leide gethan. Da er Euch aber Schande gemacht und wenig Rücksicht auf Euch genommen, zwingt mich die Liebe, die ich für Euch habe, Euch Mittheilung von seinem unrühmlichen Verhalten zu machen."

„Zuerst dies! Ihr hattet ihn nach Rom geschickt mit der Statue, damit er sie vollende und aufstelle. Was er mit ihr angefangen und in wie verfehlter Weise, wisst Ihr. Aber ich thue Euch zu wissen, dass er Alles, woran er gearbeitet, verstümmelt hat. Vornehmlich hat er den rechten, ganz sichtbaren Fuss an den Zehen, die er abgehauen hat, verkürzt, auch hat er die Finger der Hände, namentlich der rechten, das Kreuz haltenden, verkürzt, so dass Frizzi sagt, sie seien wie von Bretzelbäckern gemacht, denn sie wirken nicht wie aus Marmor, sondern als wären sie aus Teig gemacht, so schwerfällig sind sie: hiervon verstehe ich Nichts, denn ich weiss nicht, wie man in Marmor arbeitet; wohl aber sage ich Euch, dass mir die Finger sehr abgehackt erscheinen; auch dies, dass man deutlich gewahrt, wie er den Bart bearbeitet hat: ich glaube, mein Lehrjunge würde es mit mehr Verständniss gemacht haben, es sieht aus, als habe er den Bart mit einem Messer ohne Spitze bearbeitet. Aber das lässt sich leicht wieder gut machen.

Auch hat er den einen Nasenflügel verstümmelt; ein wenig mehr und die Nase war so verdorben, dass nur Gott sie wieder hätte herstellen können. Ich glaube, Gott war es, der es Euch eingab, jenen letzten Brief an Giovanni da Reggio, meinen Gevatter, zu schreiben, denn, blieb die Statue in den Händen Pietros, so verdarb er sie ohne jeden Zweifel."

„Weiter! Ich habe es Messer Metello wissen lassen und ihm gesagt, dass er sie unter keinen Umständen in den Händen Pietros lasse, da es leicht geschehen könnte, dass er sie aus Trotz ruinirte und Euch noch grössere Schande anthäte als die, welche er Euch schon angethan; denn Pietro zeigt sich sehr bösartig, um so mehr als er sich von Euch ganz verbannt sieht; mir scheint, er nimmt weder auf Euch noch auf irgend einen Menschen Rücksicht und glaubt ein grosser Meister zu sein. Aber sein eigenes Thun wird ihn darüber belehren, was er ist; und ich glaube, der Arme wird niemals mehr erfahren, was es heisst, solche Figuren zu machen, so ganz wird er die Kunst vergessen; denn die Kniee dieser Statue sind mehr werth, als ganz Rom."

„Gevatter, im Auftrag Giovanni da Reggios und aus Liebe zu Euch habe ich Euch geschrieben und mitgetheilt, was Pietro gethan hat, und in Eurem Letzten habt Ihr mir geschrieben, falls es Frizzi übernehmen wolle, die Statue zu vollenden, man sie ihm übergeben solle. Er ist zu mir gekommen und wir sind mit Eurem Brief zu Messer Metello gegangen, und Dieser hat sich damit einverstanden erklärt, und ich glaube, dass Frizzi Euch mit Liebe dienen wird, denn er scheint mir ein guter Mensch zu sein, und ich habe ihn gebeten, er solle so wenig als möglich die Statue berühren. Und wir sind übereingekommen, dass er sie um einen Palmo niedriger stelle, denn man sieht die Füsse nicht. Mir scheint, Pietro stellte sie sehr hoch auf. Und so, glaube ich, werdet Ihr gut bedient werden, denn Frizzi wird sehr beflissen sein, und Ihr habt es mit Einem zu thun, der für Eure Ehre besorgt ist. Wundert Euch nicht, dass Messer Giovanni Euch schrieb: Pietro sei auf und davon, denn er hielt sich längere Zeit hier auf, ohne dass er gesehen wurde, denn er floh den Hof und ich bin gewiss, es wird ein schlechtes Ende mit ihm nehmen."

Urbano befindet sich nach einem Briefe Frizzis vom 14. Dezember (S. 179) noch immer in Rom. Frizzi will das Wenige, was zu thun ist, ohne Bezahlung machen. Auf die Nachricht, Michelangelo wolle zu Allerheiligen nach Rom kommen, schreibt Vari an ihn, sie hätten bei dieser Aussicht es aufgeschoben, die Statue zu enthüllen, aufzustellen und zu vollenden, und bitten den Meister, schon acht Tage früher zu kommen. Auf Dessen erneute Anfrage, was Federigo für seine Arbeit verlange, erbittet Dieser sich, ob-

gleich es ihm eine Schande dünkt, überhaupt Etwas für die geringe Arbeit zu fordern, um nur nicht hartköpfig zu erscheinen, vier Dukaten (die ihm dann am 26. Oktober geschickt worden sind) und fügt hinzu:

„Ich habe die Statue in der Nähe des Hochaltares, d. h. der grossen Kapelle aufgestellt, zwischen dem Sakrament und der Figur in einem der Pfeiler, welche die Wölbung der Kapelle tragen. Und sie hat nicht das Licht, wie ich wünschte. An jenem Pfeiler des Mittelschiffes, von dem ich Euch schrieb, war gutes Licht. Da sie sie aber nicht dorthin stellen wollten, thue ich es nicht. Ich wollte sie in einer gewissen Höhe, nämlich so, dass die Füsse in Augenhöhe des Betrachters kämen, aufstellen; und so machte ich eine Art Predella als Postament, hatte die Statue aber nicht gesehen und dachte, sie wäre so gross, wie Pietro mir gesagt, der mir sagte, sie sei so gross wie die Kiste. Dann aber als ich sie in der Minerva sah und die Höhe des Stückes unter den Füssen, das Ihr kennt, kam sie ein wenig höher als in Augenhöhe zu stehen. Um sie nun in die von mir gewünschte Höhe zu bringen, werde ich in das Steinpostament, das aus einem grossen Stein besteht, ein Loch machen und in dieses die unter den Füssen an der Statue befindliche Steinbasis einlassen: so wird sie sicher stehen und der Augenhöhe entsprechen. Auch Bastiano Veneziano gefiel es so, und sie gaben mir den Muth, es zu thun. Die Ausstattung, die ich mache, ist sehr einfach, ohne irgend welches Schnitzwerk, nur mit der Inschrift und dem Wappen, da Metello kein Geld ausgeben will; und er wollte mich überreden, sie aus Travertin zu machen oder sie zu bemalen, doch mache ich sie aus Marmor saligno. Und an Allerheiligen, so es Gott will, wird sie enthüllt werden.“ (Frey S. 181 f.)

Am 2. November ist sie aber noch nicht enthüllt, da, wie Frizzi schreibt, Metello sie nicht enthüllen will, bevor das „Ornament“ vollendet. Frizzi aber weigert sich, es aufzumauern, ehe er nicht bezahlt ist. (S. 182.)

Kurze Zeit darauf hat Michelangelo, besorgt, die Statue sei nicht so vollkommen ausgefallen, wie er es gewünscht, in seinem hohen Ehrgefühl Vari das Anerbieten, eine neue Statue anzufertigen, gemacht. Vari erwidert, er sei ihm für dieses Zeugniss seiner grossen Liebe höchlich verpflichtet. „Es verräth Euren hohen Sinn und Eure Grossherzigkeit, dass Ihr mir ein Werk, wie es besser nicht sein kann und seinesgleichen nicht hat, durch ein noch besseres ersetzen wollt.“ Seinen Dank zu beweisen, schenkt er dem Meister ein Pferd. (Gotti I, 143.) Einem folgenden Schreiben Varis entnehmen wir nun die Kunde von der ersten Statue, die Michelangelo begonnen und dann aufgegeben hatte, „weil gerade

im Gesicht des Christus eine schwarze Ader im Marmor hervorgetreten war". (Ebenda: 13. Dezember.) Durch Sellajo — und auch durch Briefe Varis — erfahren wir, am 14. Dezember, dass Vari jene ältere Figur haben will. „Frizzi sagt mir, Metello wolle jenen begonnenen Christus, der in Eurem Hause ist; ich würde Euch rathen, ihn nicht zu geben, denn man müsste ihn vollenden lassen, es handelte sich um unsere Ehre, und Euch würde es zu viel Zeit kosten, ihn zu vollenden. Nun wenn Ihr ihm schreibt, thut, was Euch gut dünkt; mir scheint es so, wie ich Euch gesagt und so rathe ich es Euch." (Frey S. 184.) In eben jener Zeit hatte Vari Michelangelo um seine Meinung betreffend eine Statue, die er im Hofe seines Hauses aufstellen wollte, befragt. Der Meister, willig entgegenkommend, bittet, ihm die Maasse zu senden und ihm das Weitere zu überlassen. Aber Vari nahm das Anerbieten nicht an: er wolle ihn nicht unbillig belästigen. Ihm genüge jene Statue, die ihm zur grössten Ehre gereiche, als sei sie aus Gold. Sie reiche hin, Buonarrotis Grossherzigkeit und Güte zu zeigen und wie er ihm nicht für Geld, sondern aus Liebe einen solchen Dienst erwiesen, was die bösen Zungen, die über ihn, Vari, und Michelangelo bezüglich des Werkes sich geäussert, zum Schweigen bringen müsse. (Gotti I, 143.)

Am 27. Dezember 1521 meldet Sellajo: „die Statue ist enthüllt und gefällt."

Anfang Januar 1522 will Michelangelo Vari jene ältere Statue schenken, ja mehr als dies, er will ihm eine andere machen. Sellajo giebt den betreffenden Brief des Meisters vorläufig nicht an Vari ab. Er schreibt am 4. Januar:

„Ihm die abbozzirte Statue zu geben, darauf kommt nicht Viel an, aber in diesem Briefe verpflichtet Ihr Euch, ihm eine zu machen, und das scheint mir nicht richtig; denn Ihr wisst, was für Leute die Römer sind und namentlich Dieser. Desswegen scheint es mir in keiner Weise richtig. — — Einstweilen gebe ich den Brief nicht, ich erwarte Eure Antwort und weiss, Ihr werdet, denkt Ihr darüber nach und bedenkt Ihr die Art dieser Menschen, Eure Ansicht ändern." (Frey S. 186.) Und weiter am 12. Januar (S. 187): „da es Euer Wille ist, ihm die Statue zu schenken, werde ich sie ihm geben, aber ich gebe ihm Euren Brief nicht, um Euch nicht in die Verpflichtung zu setzen, eine andere Statue zu machen. Wollt Ihr, dass ich ihn übergebe, so benachrichtigt mich, denn dann werde ich es thun. Morgen suche ich ihn auf und gebe ihm die Statue. — — Die Statue ist enthüllt, wie ich Euch sagte, und macht einen sehr guten Eindruck. Gleichwohl habe ich, wo immer es mir angebracht erschien, gesagt und sagen lassen, dass sie nicht von Eurer Hand ausgeführt ist. Obgleich es wahr ist, dass Ihr sie

an einigen Stellen, wo Pietro sie verstümmelt hatte, retuschirt habt. So seid in jeder Weise getrost und macht Euch keine Gedanken darüber.“ Am 22. Januar berichtet er: „ich habe die Statue Metello übergeben, in Gegenwart so Vieler, dass es genügt; und dann Euren Brief; und er empfiehlt sich Euch und es genügt, dass er Euch bisher an Höflichkeit nicht besiegt hat.“ (S. 188.)

Wie es scheint, fasst Vari dann den Gedanken, eine Madonna bei Michelangelo zu bestellen, die aber später Frizzi in Auftrag gegeben wurde. „Metello empfiehlt sich Euch und sagt, er schreibe Euch nicht, weil er mit Thaten schreiben wolle, wie Ihr es mit ihm gethan.“ (16. Februar.) „Mit Metello werde ich es bewirken, dass Ihr Recht behaltet.“ (8. März.) „Metello ist mit dem Kardinal Fiescho zusammen gewesen und will, dass ich hingehe und die Anfertigung der Madonna bespreche. Und um Eure Meinung über Preis und Zeit zu erfahren, habe ich Euch geschrieben, bevor ich ihn spreche. Ich wollte, Ihr antwortet mir so schnell wie möglich, damit ich der Sache Einhalt thun kann, d. h. ihm sagen, dass Ihr nicht könnt. Metello wünschte, Ihr gäbet ihm eine Empfangsbescheinigung über die Gelder, die Ihr für den Christus erhalten; er will sie irgend einem Römer, der an der Sache festhält, sagt er, zeigen. Ihr könnt es thun und angeben, von wem Ihr die Gelder empfangen und auf wessen Rechnung, nämlich als Bezahlung der Statue, denn so wart Ihr übereingekommen.“ (23. Mai; S. 192.)

Michelangelo geht darauf nicht ein. Am 4. März 1523 richtet Vari selbst die Bitte an ihn, da er Rechnungen mit den Erben des Kastellans Pietro Paolo zu regeln habe; er wünscht eine Empfangsbescheinigung über 175 Dukaten. Der Wunsch wird am 27. Juni und 27. Juli wiederholt — und dann später am 7. April 1526, am 1. Juni, am 5. und 13. Juli und am 2. August 1532. (Frey S. 196.) Am 1. Juni bescheinigt Vari seinerseits Michelangelo, dass er die Statue, welche „die Auferstehung Christi“ darstellt, empfangen habe, und in Allem zufrieden gestellt sei. (Gotti I, 143.) Offenbar traute Michelangelo den Dingen nicht, wie denn trotz aller Freundschaftsbezeugungen in den Geldangelegenheiten dieser Sache von ihm und den Freunden in Rom wohl aus guten Gründen — denn gleich Anfangs hat Michelangelo die bedungenen 150 Dukaten nicht erhalten! — mit grosser Vorsicht vorgegangen worden ist.

Auch dieses Werk also hat eine lange und verwickelte Geschichte gehabt, die von 1514 bis 1532 spielte. Wir entnehmen den zahlreichen Korrespondenzen die Thatsachen:

Die Statue, in ihrer Art von vorneherein bestimmt, ward am 15. Juni 1514 in Auftrag gegeben. Michelangelo hat sie begonnen, dann aber, da eine schwarze Ader im Gesicht sich zeigte, aufgegeben.

Dieses unvollendete erste Exemplar blieb in seinem römischen Hause, als er 1516 nach Florenz übersiedelte, und wurde von ihm 1522 dem Metello Vari geschenkt, in dessen Hause (in einer corticella overo orticello) Aldovrandi (Statue) sie 1556 erwähnt: non fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia. 1517 erinnert Vari den Meister an seine Verpflichtung, der damals noch nicht die verabredete erste Zahlung von 150 Dukaten erhalten hat! Michelangelo bestellt 1518 einen neuen Marmorblock und bearbeitet ihn in der zweiten Hälfte des Jahres 1519 und Anfang 1520. Die Übersendung der nicht ganz fertigen Statue, für deren Aufstellung und Umgebung Frizzi sorgen soll, verzögert sich, da das Geld nicht gesandt wird. Erst Anfang März 1521 wird sie abgeschickt auf dem Meerwege, erst im Juni von Urbano in Rom in Empfang genommen. Urbanos Arbeit an ihr im Juli und August: am Fuss, an den Händen und am Bart ist schlecht; Frizzi verbessert die Fehler, vollendet sie und stellt sie auf. Zu Weihnachten 1521 wird sie enthüllt.

Die Inschrift wird von Aldovrandi (S. 245) verzeichnet: Metellus Varus et Paul. Castellanus Romani Martiae Portiae testamento hoc altare erexerunt cum tertia parte impensarum et dotis quam Metellus de suo supplens Deo Opt. Max. dicavit.

In wie weit Michelangelo die Statue selbst ausgeführt oder sich auch in Florenz schon der Hülfe Urbanos bedient hat, ergiebt sich aus den schriftlichen Quellen nicht. Sellajos Bemerkung am 12. Januar 1522 könnte die Vermuthung nahelegen, dass der Meister in der That selbst wenig an ihr gethan, doch muss man bedenken, dass er dies Gerücht aussprengt, um dem Geschwätz zu begegnen, und das Werk selbst lässt wohl keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich im Wesentlichen doch um eine Arbeit Michelangelos handelt.

Wenn Varchi in seiner Leichenrede von „einem anderen, ganz nackten Christus, aber in einer von dem anderen abweichenden Manier" spricht, den Michelangelo an Vittoria Colonna schenkte, so liegt hier wohl, da wir sonst gar Nichts von einer solchen Statue wissen, ein Irrthum, vermuthlich eine Verwechslung mit dem Vari geschenkten Christus vor.

2. *Studien und Reproduktionen.*

Mariette (Observ. S. 73) behauptete, im Besitze mehrerer Studien für die Figur zu sein, in denen man des Künstlers Art zu zeichnen: zunächst das Skelett, dann die Muskeln, gewahren könne. Nur ein

Blatt ist heute bekannt, das die vorbereitende Beschäftigung mit der Statue zeigt:

London, Samml. Heseltine. Thode 371. Ber. 1543. Abb. Symonds I, 360. Frey Taf. 36 und 37. Vorder- und Rückseite enthalten in Röthel gezeichnete, zum Theil mit der Feder übergangene verschiedenartige Versuche, die Stellung der Figur zu bestimmen. Wir unterscheiden:

1. Sie ist ausschreitend gedacht. Nur die Beine sind skizzirt. Einmal sehen wir diese so von der Seite dargestellt, dass der rechte Fuss vorgesetzt, der linke schreitend ist, das andere Mal in ruhigerer Bewegung von vorne: linkes Standbein, rechtes etwas zurück und seitwärts gestelltes Spielbein. (Rückseite.) Ähnlich der letzteren Fassung auf der Vorderseite: das linke Standbein, von vorne gesehen. (Daneben ein linkes Bein, von der Seite gesehen, in gestreckter Stellung, nur die Fussspitze den Boden berührend.) — 2. Sie ist ruhig stehend gedacht. Hier ist der Oberkörper gegeben. Einmal (Rückseite) fast die ganze Figur dargestellt. Die Haltung des Oberkörpers ähnlich wie in der Statue, nur der Kopf tiefer gesenkt, der linke Arm gerader ausgestreckt. Die Stellung der Beine ist seltsam verdreht: das Standbein mehr nach links gedreht, das Spielbein wie in kreisender Bewegung. Das andere Mal (Vorderseite) die Figur bis zum halben Oberschenkel sichtbar. (Das Kreuz ist in beiden Skizzen nicht angegeben.) Hier scheint die Beinhaltung geschlossener gedacht, sie nähert sich, ebenso wie die der Arme, mehr der Statue. Doch wird die gesenkte Stellung des Kopfes beibehalten. Vielleicht hat Michelangelo diese in der ersten Statue, für welche diese Studien dienten, gebracht.

Eine alte Zeichnung nach der Statue befindet sich im Louvre Nr. 739.

Eine kleine Bronzekopie, welche die Gestalt mit einem über der rechten Hüfte geknüpften Lendentuch leichter ausschreitend darstellt, ist im Museo Nazionale zu Florenz.

Einen Gipsabguss anfertigen lassen zu dürfen, erbat sich Franz I. am 8. Februar 1546 durch den nach Italien entsandten Primaticcio. Eine Marmorkopie, von der Hand Taddeo Landinis, befindet sich in reicher Altareinrahmung auf dem zweiten Altar links in S. Spirito zu Florenz. Eine Inschrift besagt: D. O. M. Hanc aram nobili lapide exornatam Gulielmus Riccius Christo Servatori resurrectionis auctori dicavit sepulcrumque ubi in resurrectionis diem ipse et posteri ipsius requiescant construxit kalendis Junii MDLXXIX. Die Statue zeigt, in Marmor ausgeführt, ein schmales, um die Hüften gelegtes Tuch. Von einer im XVIII. Jahrhundert angefertigten und „jüngst“ nach Frankreich gesandten Marmorkopie spricht Bottari 1767 (Fanfani: Spig. S. 325).

Von Stichen erwähne ich die beiden ältesten.

1. Nicolaus Beatrizet B. 23. Im Gegensinne. Bez.: Hic de marmorea Christi statua Michaelis Angeli Bonaroti manu sculpta quae in aede divae Mariae supra Minervam visitur effigiatus est. Nicolaus Beatrizetus Lotaringus incidit et formis suis exc. Romae. — Im II. état: Petri de Nobilibus formis. Die Gestalt ist ohne Heiligenschein und mit einem schmalen, hinten herabfallenden Hüftentuch dargestellt.

2. Jakob Matham. B. 82. Im Gegensinne, vor einer Pfeilermauer. Bez. Michelagnolo Buonarroti fecit Romae. Ex candida marmorea statua sic J. Maetham effigiavit sculpsit et excudit. Henrico de Keiser sculptori et architecto urbis Amstelodamensis eximio Jacobus Maetham merito lubens D. D. Das hinten niederfallende Hüftentuch hier breit. Der Heiligenschein angegeben.

Diese alten Reproduktionen kommen für die Frage, wie die Statue aussah, bevor sie mit dem grossen Bronzetuch umkleidet ward, in Betracht. Die Florentiner Marmorkopie und Beatrizets Stich zeigen dasselbe schmale Tuch.

Was das Motiv der Statue: das Halten des Kreuzes betrifft, so ist dasselbe kein neues, wenn es auch nicht gerade häufig in der Kunst vorkommt. Ich weise auf ein Relief des Andrea della Robbia im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 120) und auf Lorenzo Vecchiettas Bronzestatue in der Scala in Siena hin. Bereits früher aber im XIV. und XV. Jahrhundert erscheint, namentlich in der norditalienischen Malerei, der nackte kreuztragende Christus, freilich zumeist als der den Gläubigen, einem Engel oder einem Heiligen aus dem Seitenmale Blut spendende Erlöser (vgl. auch eine Statuette des Giovanni della Robbia im Bargello). Dies ist eine besondere typische Vorstellung des Schmerzensmannes. Und dass im Allgemeinen Michelangelo sich an dieselbe angeschlossen hat, geht daraus hervor, dass er seinem Christus ausser dem Kreuze auch das Rohr mit dem Schwamm und dem Stricke gegeben hat.

Hinter dem linken Bein steht als Stütze des Gesässes ein Gewandstück, das nicht recht motivirt ist. Von der Seite betrachtet sieht es aus, als wäre es über ein Postament gelegt gedacht. Die Basis der Statue ist auf eine, als Felsboden gebildete, gesetzt. Das Postament, ohne Inschrift, ist aus weissem und grauem Marmor gemacht. Wie weit die Hände von Urbano bearbeitet sind, vermochte ich bei der Entfernung und Dunkelheit nicht zu beurtheilen.

Dass die Statue für das Christusideal des Rubens von Bedeutung gewesen, erscheint mir sicher. In einer von Egbert van Panderen gestochenen Komposition: „Marias Intervention" findet sich eine direkte Verwerthung des Michelangelo'schen Werkes (vgl. Rooses: L'œuvre de Rubens II, Pl. 132).

3. Urtheile über das Werk.

Wie nicht anders zu erwarten, sind die Urtheile in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts abfällige. So weit wie Milizia, der die Gestalt einem Scharfrichter (manigoldo) verglich, sind die Anderen zwar nicht gegangen, aber ähnlich klingt es doch, wenn v. Ramdohr sagt: „er ist von gemeiner Natur, sowohl was Kopf als Körper anbetrifft; er trägt einen Stutzbart, die Beine sind schwerfällig, die Hände unnatürlich; die ganze Stellung ist verdreht und unedel, die Muskeln sind viel zu stark gegeben. Inzwischen ist die Kenntniss des Knochen- und Muskelbaues und die Behandlung des Marmors unsrer Aufmerksamkeit werth.“ Auch Volkmann hat Manches auszusetzen, doch findet er Figur und Stellung „edel und simpel“. Stendhal begnügt sich mit den Worten: „dieser Christus ist nichts weiter als ein Athlet, als ein durch seine physische Kraft bemerkenswerther Mensch, wie der Held der „fair maid of Perth.“ Cicognara sagt, die Statue gäbe Einem nicht die Idee des Sohnes des ewigen Vaters, auch nicht des „speciosus forma prae filiis hominum“. Man bewundere nur die anatomischen Kenntnisse, nur die Kunstfertigkeit: Das, was bloss Mittel zum Zweck sei.

Hingegen gewinnt Burckhardt gerade diesem Werke gegenüber den Standtpunkt höherer Bewunderung: „es ist eines seiner liebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neueren Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen, als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des ‚Siegers über den Tod‘ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tief gefühlt nennen müssen.“ Den ruhigen und würdevollen Ausdruck, die anatomische Wahrheit und die hohe Vollendung erkennt Harford an, aber, meint er, „soll hier der auferstandene Erlöser gemeint sein, so fehlt der erhabene, hohe und zarte Ausdruck, der einem solchen Vorwurf entspräche. Weit entfernt, die Vorstellung eines vergeistigten Körpers zu erwecken, entfaltet er vielmehr alle die Muskelstärke und -energie, durch welche sich der Künstler so sehr auszeichnete, die aber hier ganz unangebracht sind. Auch können wir nicht umhin, den Mangel an aller Draperie als eine unehrerbietige Verletzung alles in der christlichen Kunst Hergebrachten zu verurtheilen.“ Grimm, der etwas kriegerisch Heldenhaftes in der Stellung findet, fasst sein Urtheil in den Worten zusammen: „als Darstellung eines männlichen Körpers in seiner schönsten Blüthe ein bewundernswürdiges Werk, als Bild Christi manierirt.“ Gegen diese Auffassung wendet sich Lübke und nennt sie ungerecht: so rein und schön sei das Werk empfunden. „Es ist eine vollendet edle, freilich

mehr im Geiste der Antike, vielleicht zu elegant aufgefasste nackte Gestalt."

Zu einer tieferen Auffassung des Problemes, das in der plastischen Gestaltung Christi und im Besondern eines nackten Christus liegt, gelangte Springer. „Ein nackter Leib hilft Nichts dazu, die Geistesrichtung und den Charakter einer Persönlichkeit anschaulicher zu gestalten. Die Antike hat diese Gränzen erweitert, doch nicht gänzlich vernichtet, in der neueren Kunst dagegen besitzen sie vollständige Geltung. Michelangelo handelte also weise, indem er in seiner Christusstatue die physische Thätigkeit hervorhob, selbst im Kopfe sich auf den Ausdruck mildernster Würde einschränkte. Eine schärfere Individualisirung, die Andeutung des Lehrens und Segnens etwa durch eine emporgehobene Hand, hätte den Widerspruch verstärkt. Befremdend wird Michelangelos Christusbild immer wirken. Es verschuldet nicht die Nacktheit diesen Eindruck. Wer behauptet, dass der fromme Sinn dieselbe anstössig finden musste, vergisst, dass der Volksglauben die Heiligung eines Gegenstandes nicht immer von seiner Ehrwürdigkeit abhängig machte. Wenn es wahr ist, dass nur die Umhüllung mit einem Bronzeschuh den Marmorfuss der Statue vor dem Schicksale bewahrte, von andächtigen Lippen schliesslich ganz weggeküsst zu werden, so liegt ein giltiges Zeugniss vor, wie wenig die Nacktheit den Kultus störte."

Dies klingt wie eine Abwehr der Behauptung Heath Wilsons, das Werk sei ohne Gleichen in seiner Ehrfurchtslosigkeit. Nur, wenn man vergesse, wen es darstelle, könne man die männliche Schönheit und Anmuth bewundern. Aber Springers Darlegungen haben auch Symonds nicht überzeugen können; er vermisst jede religiöse Auffassung. „Man hätte doch die geistige Natur seines Sieges, die Idealität einer göttlichen Seele erwarten sollen. Nichts davon aber sei zu finden. „Setze an Stelle des Kreuzes eine Leiter und wir haben einen ‚life-guardsman' vor, uns in Pose für irgend ein klassisches Schlachtenstück. Hübsche, aber gewöhnliche Gesichtszüge, ein von einem Friseurgesellen gekräuselter und pomadisirter Bart". „Indecent and unnatural bulk of the abdomen." Gleichwohl „a kind of fascination in the figure." Symonds erinnert an Vidas Christiade, in welcher Jesus ähnlich als Heros geschildert wird.

Man vergleiche mit einer solchen Auffassung diejenige Montéguts! Er sieht in dieser Gestalt den souveränen Typus jener Aristokratie, die sich durch ihre Kenntniss ewiger Gesetze über die Irrthümer, Leidenschaften und Feigheiten der Sinnlichkeit erhebt, die sich über Nichts erstaunt und erregt, weil sie Beleidigungen und Gefahren als die nothwendigen Züge in dem grossen Welten-

spiel voraussieht. Kein Zeichen des Leidens ist diesem Christus verliehen; er ist ernst, aber nicht traurig. Er hält sein Kreuz wie ein Heerführer seine Fahne. Er ist ein Theil der metaphysischen Gesetze der Welt, seine Leiden sind ein Theil seines Ruhmes. Wie weit sind wir entfernt von dem pathetischen Christus des Rubens, von dem Armen Rembrandts, von dem Erdenwesen Dürers!

Müntz und Boito wurden durch die „Eleganz“ der Erscheinung befremdet. Der Letztere geht so weit, von einem „faden Stutzer“ zu sprechen; Müntz findet den Kopf zu klein, die Bewegung gezwungen, die Haltung geziert, den Torso atrophisch. Ricci nennt die Figur manierirt. Knapp, der das Würdevolle in der ruhigen, vornehmen Haltung und einfachen Geste anerkennt, findet das Verletzende in der Art, wie der Körper gebildet ist. „Das ist der volle weiche Leib eines schönen, im Wohlleben hingehenden Mannes, nicht der Märtyrerleib des Erlösers. Wie edel hatte einst der Künstler den Körper Christi auf dem Schoosse der jungfräulichen Maria geformt! Welche Entwicklung, welcher Rückschritt in kaum zwei Jahrzehnten! Gegenüber jener herben Eckigkeit, dem klaren, strengen Linienflusse jenes edeln Leibes und im Vergleich zu jener noch im Tode straffen Muskulatur erscheint die Bewegung hier süsslich und dieser schon im Leben schlaffe Körper mit der kraftlos, in Wellenlinien hinfliessenden Silhouette weichlich. An Stelle des seelenvollen Ausdrucks überstandenen Leides dort ist ein lässiges Sichumschauen getreten. Freilich ist der Mangel an Ausdruck im Gesicht nicht dem Michelangelo allein, sondern eher seinem Gehülfen Urbano zum Vorwurf zu machen. Ein andrer Bildhauer, Frizzi, musste das von diesem Verdorbene nothdürftig ausbessern. Natürlich hat gerade diese schwächliche, aber im Raffinement der Oberflächenbehandlung vorzügliche Gestalt den äusserlichen Barockmeistern imponirt.“ — Meine Ansicht äussere ich im III. Bande meines Werkes.

II

Kleine Statue eines kreuztragenden Christus

In dem Nachlass des Meisters befand sich „una statua piccolina, per un Cristo con la croce in spalla, et non finita“ (Gotti II, 150). In seinem Briefe vom 17. März 1564 an Vasari sagt Daniele da Volterra von dieser Statuette, die in Marmor gearbeitet war: „ein Christus, welcher das Kreuz im Arme hält, wie der in der Minerva, aber klein und von jenem verschieden.“

Was aus ihr geworden, wissen wir nicht.

III

Die Pietà im Dom zu Florenz

Die Gruppe wird zuerst von Vasari in seiner ersten Ausgabe erwähnt: „auch befindet sich in seinem Hause abozzirt ein Marmor mit vier Figuren, unter denen ein Christus vom Kreuze genommen ist, ein Werk, von dem man glauben möchte, käme es vollendet auf die Nachwelt, würde es alle seine anderen Werke in der schwierigen Kunst, aus diesem Steine eine so vollkommene Gruppe zu gestalten, übertreffen."

Die Arbeit ist demnach vor 1550 begonnen worden. Es war offenbar das Werk, an dem Blaise de Vigenère 1550 den Meister so furios arbeiten sah. Im Jahre 1553 ist er mit ihm beschäftigt, denn Condivi erzählt:

„Augenblicklich hat er ein Marmorwerk unter den Händen, das er zu seiner eigenen Freude macht, als Einer, der so voll an Einfällen und Kraft ist, dass jeder Tag Etwas gebiert. Dies ist eine Gruppe von überlebensgrossen Figuren, nähmlich ein vom Kreuz genommener Christus, der todt von seiner Mutter aufrecht erhalten wird. Man sieht, wie sie in wunderbarer Bewegung mit ihrer Brust, den Armen und den Knieen den Leichnam umschmiegt, unter der Beihülfe des Nikodemus, der, aufrecht und fest auf der Füssen stehend, mit starker Kraft ihn unter den Armen hält, und der einen der Marien auf der linken Seite. Diese, so grosses Leid sie verräth, widmet sich doch jenem Dienst, den vor äusserstem Leid die Mutter nicht erfüllen kann. Christus kraftlos, alle Glieder gelöst, sinkt nieder, aber in einer Stellung, die von derjenigen, welche Michelangelo in dem Werke für die Marchesa von Pescara gab, und von der Madonna della Febbre (Pietà in S. Peter) sehr verschieden ist. Die Schönheit und die Affekte, die man in den leidensvollen, traurigen Angesichtern, vor Allem der bekümmerten Mutter gewahrt, zu schildern, ist unmöglich; darum genug hiervon. Sagen aber muss ich, dass das Werk zu den seltensten und mühevollsten gehört, die er bisher gemacht, namentlich weil alle Figuren deutlich zu sehen sind, obgleich sich die Gewänder der einen mit denen der anderen vermengen."

Über die weiteren Schicksale des Werkes unterrichtet uns Vasari, der seine Beschreibung Condivi entnimmt und über die Veranlassung nur hinzufügt, der Meister habe die Arbeit unternommen, weil er Nichts zu malen hatte und behauptete, die körperliche Anstrengung des Meisselns erhalte seinen Körper gesund. Er habe die Gruppe für sein eigenes Grabmal, das er, wie wir später vernehmen, für S. Maria Maggiore bestimmte, unterhalb des Altares

geplant. „Fast täglich arbeitete Michelangelo zu seinem Zeitvertreib an jenem Marmor mit den vier Figuren, von dem ich schon sprach; damals (wohl 1555) zerschlug er ihn aus dem Grunde, weil der Stein viel Schmergel enthielt und so hart war, dass der Meissel häufig Feuer aus ihm herausschlug, vielleicht auch, weil seine Selbstkritik so gross war, dass er sich niemals genügen liess an Dem, was er machte." „Diese zerbrochene Pietà gab er dem Francesco Bandini. Es war nämlich in dieser Zeit der Florentiner Bildhauer Tiberio Calcagni durch Vermittlung Francesco Bandinis und Donato Giannottis mit Michelangelo sehr befreundet geworden. Und als er eines Tages in Dessen Haus, wo die zerbrochene Pietà war, sich aufhielt, frug er ihn nach längerer Unterhaltung, wesswegen er eine so wunderbare Arbeit zerbrochen und ruinirt habe. Jener antwortete, daran trage sein Diener Urbino Schuld, der ihn täglich belästigt und gedrängt habe, sie zu vollenden, und unter Anderem sei es ihm zugestossen, ein Stück des einen Ellenbogens der Madonna abzuschlagen. Schon vorher aber habe er einen Hass gegen sie gefasst und viel Missgeschick mit einem Riss, der im Marmor war, gehabt. Da sei ihm die Geduld gerissen, er hätte sie zerbrochen und in der That beabsichtigt, sie ganz zu zerstören, hätte nicht sein Diener Antonio sich ihm empfohlen und ihn gebeten, sie so, wie sie sei, ihm zu schenken. Als Tiberio dies vernommen, sprach er mit Bandini, der Etwas von des Meisters Hand zu besitzen wünschte, und Bandino liess durch Tiberio dem Antonio 200 Guldskudi versprechen und bat Michelangelo, er wolle erlauben, dass mit Hülfe seines Modelles Tiberio sie für ihn, Bandino, vollende; dann wäre doch so viele Mühe nicht vergeblich verschwendet worden. Michelangelo war damit einverstanden und machte sie ihnen zum Geschenk. Sogleich fortgetragen, wurde sie von Tiberio wieder zusammengefügt und in ich weiss nicht wie vielen Stücken restaurirt, doch blieb sie in Folge des Ablebens Bandinis, Michelangelos und Tiberios unvollendet."

Die Gruppe kam dann in den Besitz des Pierantonio Bandini, Sohns des Francesco, der sie in seiner Vigna auf dem Montecavallo aufstellte. Einen Augenblick tauchte der Gedanke auf, sie für das Grabmal Michelangelos in S. Croce zu verwerthen. Vasari legte am 18. März 1564 dem in Rom befindlichen Lionardo diesen Plan vor. „Und da ich in Erwägung zog, dass Michelangelo, wie ich es gehört und wie es auch Messer Daniello, Tomaso dei Cavalieri und viele andere seiner Freunde wissen, die Pietà mit den fünf Figuren, die er zerbrach, für sein eigenes Grabmal machte und dass, abgesehen davon, dass er sie selbst entworfen, er sich selbst in dem Greise porträtirt, würde ich mich bemühen, sie zu erlangen und mich ihrer für das Grabmal zu bedienen. Und Seine Exzellenz (Herzog Cosimo)

befahl mir, falls Gunstbezeugungen oder sonst eine Hülfe nöthig seien, sie zu erlangen, Euch zu schreiben, da er bewirken wird, dass Ihr Alles erreicht. Und so würde ich Euch aufmuntern, auf jede Weise es zu versuchen, sie zu erlangen, denn ich weiss, dass Pierantonio Bandini durchaus verbindlich ist und Euch Alles geben wird. Denn thut Ihr es, so erreicht Ihr Mehreres zu gleicher Zeit. Einmal: Ihr gäbet Michelangelo zurück, was er sich selbst für sein Grabmal bestimmt; weiter: Ihr überliesset Seiner Exzellenz jene Werke, die in der Via Mozza sind und erhieltet dafür vom Herzog so viel, die Kosten des Denkmals zu decken, und endlich brächtet Ihr am Grabmal etwas Sinnentsprechendes und nicht jene Viktoria mit dem Gefangenen darunter, von der ich nicht wüsste, was sie bedeuten sollte, denn Michelangelo war niemals ein Soldat, der Jemand besiegt hätte, wenn er auch mit seinem Geiste die Kunst besiegte und den Neid und andere tief unter einem so hohen Ingenium liegende Dinge überwand." (Vasari VIII, 378.)

Leider kam der würdige Plan nicht zur Ausführung. Die Gruppe blieb in Bandinis Besitz, in dem sie Vasari 1568 noch verzeichnet. Die Bemerkung, dass Michelangelo seine Grabstätte in S. Maria Maggiore mit der Pietà habe schmücken wollen, findet sich bei Vasari gelegentlich der Erwähnung der Pietà, die Bandinelli, Michelangelos Vorgang folgend und auch seinerseits im Nikodemus sein eigenes Porträt gebend, für sein Grabmal (in S. Annunziata in Florenz) anfertigte.

Wann die Gruppe von Rom nach Florenz gebracht worden ist, wissen wir nicht. Aus der Inschrift geht nicht deutlich hervor, ob dies auf Veranlassung Cosimos III. geschah. Jedenfalls befand sie sich, bevor sie 1722 hinter dem Hochaltar des Domes an Stelle der Bandinelli'schen Gruppe: Adam und Eva aufgestellt wurde, in dem Raum, in welchem der Marmor für die neue Kapelle (der Medici) in S. Lorenzo aufbewahrt wurde.

Die vom Senator Filippo Buonarroti verfasste Inschrift lautet:

> Postremum Michaelis Angeli opus
> Quamvis ab artifice ob vitium marmoris neglectum
> Eximium tamen artis canona
> Cosmus III. Magn. Dux Etruriae
> Roma jam advectum hic p. i. anno MDCCXXII.

(Vgl. Gori: Not. stor. 119. Vasari VII, 244, A.)

Die bei verschiedenen Biographen gegebene Notiz, Michelangelo habe die Gruppe aus einem der acht grossen Kapitäle des Templum Pacis des Vespasian gemacht, stammt aus Blaise de Vigenère: Les images des deux Philostrates, Paris 1614 (S. 853—855). Es ist aber zu bemerken, dass hier nicht von einer Pietà, sondern von

einer Kreuzigung die Rede ist, die aus zehn bis zwölf Figuren bestanden habe und an deren Vollendung der Meister durch den Tod gehindert worden sei. (Vgl. über den Zusammenhang der Gruppe mit den Pietàentwürfen das Kapitel: „Religiöse Entwürfe".)

1. Studien und Reproduktionen.

Eine bestimmt auf die Gruppe zu beziehende Zeichnung kenne ich nicht.

Das Wachsmodell früher im Besitze des Cav. Ottavio Gigli.

In "Le Arti del disegno", 5. Januar 1856 wurde von A. M. Migliarini ein kleines Wachsmodell bekannt gemacht. (Notizie storiche intorno ad un bozzetto in cera di M. B. rapp. la Deposizione di Croce. Firenze 1856.) Cav. Ottavio Gigli erwarb es und veröffentlichte, nachdem er es 1872 vergeblich der Casa Buonarroti zum Kaufe angeboten, die „Documenti relativi al bozzetto in cera della Pietà di M. B." Florenz 1873. Er suchte die Ächtheit zu beweisen, indem er darauf hinwies, dass in dem Modell das linke Bein nicht durch Hüfte und Kniee der Mutter verdeckt wurde, sondern, wie in dem Stiche des Cherubino Alberti, zum Vorschein komme, auch viele kleine Verschiedenheiten in den Bewegungen, Gewändern und Köpfen sich zeigten, welche dem Modell den künstlerischen Vorzug vor der Marmorgruppe gäben. Giovanni Dupré erklärte sich auch entschieden für Michelangelos Autorschaft. Mir ist nicht bekannt geworden, wohin das Modell gelangt ist; da ich es nicht gesehen, habe ich kein Urtheil.

Der Kupferstich des Cherubino Alberti (B. 23. M. 24) stellt die Gruppe im Gegensinne in einer Landschaft dar. Bez. Mich. Angeli Bonaroti Florentini manu sculpta Romae. Cum privilegio D. Greg. XIII.

Eine freie Nachbildung zeigt ein kleines Bild des Daniele da Volterra in der Gallerie Czernin zu Wien (Nr. 16). Hier befindet sich die Gruppe unter dem Kreuz.

2. Kritische Bemerkungen.

Suchen wir zunächst die gewaltsame Verstümmelung, die Michelangelo selbst an seinem Werke vornahm, festzustellen, so ergiebt die genaue Betrachtung Folgendes:

1. Der linke Arm Christi ist über dem Ellenbogen abgehauen worden. Man erkennt deutlich, dass der Unterarm — also von Calcagni — ergänzt worden ist. Die linke Hand am Knie der Maria aber ist die alte, vom Meister selbst angefertigte. Das Stück Arm ist also eingesetzt worden.

2. An der linken Brustwarze ist ein Stück herausgeschlagen worden, und der Hammerstreich hat die Finger der Hand Marias mit fortgenommen, die ebenso, wie das Stück an der Brust, ungeschickt ergänzt worden sind.
3. Der rechte Unterarm Christi (vom Ellenbogen bis zur Hand) ist eingesetzt. (In dieser Hand hat der Marmor schwarze Flecken.)

Ausser jenen Ergänzungen kann Calcagni nicht Viel an der Gruppe gethan haben. An Maria und Joseph von Arimathia dürfte er die Hand nicht gelegt haben. Eher wäre dies denkbar an dem im Wesentlichen vollendeten und polirten Christuskörper, obgleich es mir doch wahrscheinlich dünkt, dass er von Michelangelo herrührt. Mit der Magdalena, die in der Hauptsache ausgeführt ist, mag sich Calcagni beschäftigt haben. Alles Wesentliche aber weist auch hier auf Michelangelos Hand hin: die nahe Verwandtschaft des Kopfes und der Gewandbehandlung mit der Lea lässt nach meinem Dafürhalten keinen Zweifel hierüber.

Die Motive sind folgende. Nikodemus vorgebeugt, so dass sein Kopf in eine Fläche mit Christi Kopfe kommt, fasst mit der Rechten unter Christi Arm und umschlingt mit der Linken Maria. Maria, eine schräge Fläche über das Eck des Blockes bildend, sitzt auf niedriger Erhöhung, greift mit dem linken Arm unter Christi Arm und umfängt mit dem nicht sichtbaren rechten offenbar den Rücken des Leichnams. Christus, im Herabsinken so gehalten, ruht wohl zum Theil auf dem nicht sichtbaren rechten Bein der Maria auf. Sein linkes Bein ist nicht zu sehen, sein rechtes sinkt geknickt auf den Boden herab. Der linke Arm hängt schlaff mit umgedrehter Hand hernieder; der rechte, von Marias Kopf gestützt, berührt mit der Hand Deren Schulter. Das niedergesunkene Haupt ruht an Marias Kopf, deren Mund die fallenden Locken berührt. Magdalena kniet mit etwas vorgestelltem linken Bein. Mit der Rechten stützt sie Christi Bein und berührt mit der Linken Dessen Rücken.

Versuchen wir es nun, uns die Kritik, welche den Meister veranlasste, sein Werk zerstören zu wollen, verständlich zu machen. Er wird sich Folgendes gesagt haben.

1. Von vorne gesehen ergiebt die Gruppe keinen geschlossenen Eindruck, da die drei Figuren rechts eine kompakte Masse bilden und die Magdalena dieser, ohne Herstellung eines Gleichgewichtes, nur lose angefügt ist. Die gerade Vertikale der Schulter und der rechten Seite Christi durchschneidet das Ganze. — Einen geschlossenen Eindruck erhält man nur, wenn man sie von halb links her betrachtet. Einer solchen Aufstellung aber widerspricht die Blockform, und dann verschwindet

Maria zu sehr. Aber auch für eine Ansicht von rechts her ist die Gruppe nicht berechnet, da dann Magdalena nicht in der Fläche bleibt, sondern, gleichsam perspektivisch gesehen, hinter Christus verschwindet. Die Komposition war also ihrer Anlage nach nicht gelungen, und hieran war im Verlaufe der Arbeit Nichts mehr zu ändern.

2. Magdalena ist in viel kleineren Verhältnissen als die anderen Figuren gegeben.
3. Es bleibt eine Unklarheit in den Bewegungen. Sowohl das rechte Bein, als der rechte Arm der Maria sind unsichtbar.
4. Für das linke Bein Christi ist gar kein Platz vorhanden; es müsste durch den Schooss der Maria hindurchgehen. Die einzige Möglichkeit, es anzubringen, wäre die gewesen, es vorne über Marias Bein herunterhängen zu lassen. Man sieht, in welche Verlegenheit der Künstler versetzt war: in der That ist von dem Bein nur ein kurzer Stumpf sichtbar. Ein Loch in dessen Mitte verräth, dass der Künstler wohl an den Ausweg gedacht, ein über Marias Schenkel herabhängendes Bein einzusetzen. Dies hätte aber eine nicht nur unschöne, sondern unmögliche Stellung ergeben. Unschön, denn das Bein, der Arm der Maria und der Arm Christi hätten in ihrer Zusammendrängung den Eindruck des Gehäuften und in den Linien Verwirrten hervorgebracht.

So begreift man die Verzweiflung des Künstlers an der Vollendung des Werkes und steht zugleich staunend vor dem Wunderbaren stille, dass trotz aller dieser Fehler der Eindruck ein gewaltiger und erschütternder ist. Vasaris Angabe, dass der Künstler Nikodemus seine eigenen Züge habe verleihen wollen, zu bezweifeln, sehe ich keinen Grund. Eine begreiflicher Weise nur allgemeine Ähnlichkeit ist zu finden.

Eine kleine Marmorfigur, wundervoll gearbeitet, den todten Christus in den Armen des Nikodemus (oder Joseph von Arimathia) darstellend, wurde im XVIII. Jahrhundert im Palazzo Giustiniani als Werk Michelangelos gezeigt (Richardson III, 257. Volkmann II, 467).

IV

Die Pietà im Palazzo Rondanini

Eine zweite Gruppe der Pietà wird von Vasari erwähnt, nachdem er die Schicksale der ersten erzählt. „Und um zu Michelangelo zurückzukehren, so sah sich Dieser, um täglich Zeit mit Meisseln zu verbringen, genöthigt, eine andere Arbeit in Marmor

vorzunehmen, und stellte einen anderen Marmorblock auf, in dem er schon früher eine Pietà abbozzirt hatte, verschieden von jener und viel kleiner."

Vermuthlich ist dies dieselbe Gruppe, an welcher Michelangelo noch acht Tage vor seinem Tode arbeitete. Hierüber berichtet Daniele da Volterra an Leonardo Buonarroti mit der Bitte, es, als einen Nachtrag zu früheren Notizen, Vasari für seine Vita mitzutheilen. „Ich erinnere mich nicht, ob ich unter Allem dem, was ich schrieb, auch erwähnte, dass Michelangelo den ganzen Samstag vor Karnevalssonntag (12. Februar 1564) stehend arbeitete, mit jenem Leichnam der Pietà beschäftigt" (Daelli Nr. 34). In seinen an Vasari gerichteten Angaben über den Nachlass des Meisters nennt Daniele eine Marmorstatue: „una Pietà in braccio alla Nostra Donna" (17. März 1564. Gotti I, 358). Im Inventar vom 19. Februar wird sie bezeichnet als: „un'altra statua principata per un Cristo ed un'altra figura di sopra, attaccata insieme, sbozzata et non finita".

Was später aus dem Werke geworden, wissen wir nicht. Jenen Angaben aber entspricht die bloss abbozzirte und verhauene Marmorgruppe des Palazzo Rondanini, die zweifellos von Michelangelo ist, so durchaus, dass wir in ihr das von ihm hinterlassene Werk zu erkennen haben. Über die Provenienz dieser Gruppe giebt uns C. Rogers in seinen „Facsimiles of ancient drawings" (S. 21) einigen Aufschluss. Dieser zitirt einen „Trattato della Pittura da un Theologo e da un Pittore", welcher (S. 210) zwei unvollendete Gruppen der Pietà von Michelangelo erwähnt und sagt: die eine befand sich in Bandinos Garten in Rom; „die andere wurde in einem unterirdischen Raum gefunden und war um 1650 in einem Laden in Rom öffentlich zu sehen". Vermuthlich ist diese damals erworben und in den Palazzo Rondanini gebracht worden. (Vgl. J. C. Robinson: a critical account S. 337.)

Schon Robinson (S. 81) wies darauf hin, dass auf einem Blatte in Oxford (N. 70, 1 Thode 442. Ber. 1572.) eine Kreidestudie zu der Gruppe sich befindet. Wir sehen hier zweimal eine Gruppe von zwei Männern, die den Leichnam zwischen sich tragen, und zwar, indem sie ihn unter den Armen, die über ihre Schulter hängen und unter den Oberschenkel fassen (a, b). Drei andere Skizzen zeigen eine stehende Gestalt, die vor sich den zusammenknickenden Leichnam unter den Achselhöhlen hält; und zwar stimmt die Haltung des Leichnams in zweien (c und d) überein, nur der Träger (in der einen Skizze in zwei Kopfhaltungen gegeben) ist verschieden. Die dritte (e) zeigt den Leichnam nicht so nach der Seite links, sondern nach vorne zu sinkend. In c und e steht die tragende Figur, wie in der Statue Rondanini, auf einer

Bodenerhöhung. Im Marmor hat der Künstler die geknickte Stellung des Leichnams mit dem herabsinkenden Kopf aufgegeben, die Figur erscheint fast aufrecht, wodurch erreicht ist, dass der Kopf der Maria den Kopf Christi berührt.

Robinson, dem Springer folgt, glaubt, Michelangelo habe zuerst, etwa 1541 oder 1542, die Rondaninigruppe begonnen, dann sie zur Seite gestellt und die andere grössere Gruppe angefangen; erst später sei er zur ersten zurückgekehrt. Der Stil der Zeichnung und Vasaris Aussage sprechen für diese Annahme. Weiter behauptet Robinson, der Meister habe, als er den Marmor wieder vornahm, eine Reduktion der Grössenverhältnisse vorgenommen, ohne sie aber ganz durchzuführen. „Zuerst scheint er die Figur der Jungfrau fast durchweg auf die kleineren Verhältnisse reduzirt zu haben, bevor er sich mit Christus beschäftigte. Dann begann er an Diesem zu arbeiten, und zwar in unregelmässiger Weise, indem er einzelne Theile verkleinerte, andere unverändert liess; die Glieder, in Sonderheit den einen Arm, liess er, wie sie waren, und sie sind daher unendlich viel zu gross für den Kopf und den Körper. Der allgemeine Eindruck ist in Folge dessen bizarr und auf den ersten Blick unerklärlich; die Jungfrau scheint einen Giganten zu halten."

Ist diese Erklärung richtig? Es handelt sich in der That um Erscheinungen schwer begreiflicher Art. Ausgeführt sind nur die Beine Christi, mit denen verglichen Oberkörper und Kopf sehr klein erscheinen. Wie ist das gesamte Motiv? Wem gehört der seitwärts freistehende Arm an, dessen Oberarm fehlt: Christus oder Maria? Robinson meint: Christus. Das ist aber der Stellung nach undenkbar. Ich glaube deutlich zu sehen, dass die beiden Arme Christi nach hinten zurückgenommen sind. Ebenso undenkbar ist er als Arm der Maria. Ich kann mir nur vorstellen, dass ursprünglich die Stellung der Figuren anders geplant ward, dass nämlich, wie es in den Oxforder Skizzen der Fall, Christi Körper stärker zur Seite geneigt und nach vorne gesenkt gedacht war: dann wäre der Arm als sein rechter denkbar. Hierauf aber verhaute Michelangelo den Block an dem rechten Oberarm und sah sich nun gezwungen, wollte er noch Etwas aus dem Block zu machen versuchen, den Leichnam aufrechter zu geben, und es blieb jener Arm als Rudiment der ersten Idee stehen. Nun drückt Maria den Leichnam eng an ihre Brust, was eine Zurückdrängung der Arme Christi nach hinten zur Folge hatte, zugleich aber auch dies, dass die Arme thatsächlich nicht wohl auszuführen waren und auch Marias rechter Arm keine Stelle mehr fand.

Und trotz aller dieser Verstümmelung, welch' ein Eindruck, den diese Gruppe hervorbringt!

V

Die Pietà im Palazzo Barberini zu Palestrina

Die Entdeckung eines bisher unbekannten Werkes von Michelangelo erregte vor Kurzem die allgemeine Aufmerksamkeit. A. Grenier fand in der zweiten Seitenkapelle des Oratoriums der hl. Rosalie im Palazzo Barberini zu Palestrina eine nicht vollendete Pietà, die er als ein Werk des Meisters, entstanden in der Zeit zwischen der Gruppe im Florentiner Dom und der Pietà Rondanini, gegen 1550, bekannt machte (Gaz. d. b. a. III. Pér. XXXVII, S. 177 ff., 1907).

Die Gruppe scheint unmittelbar aus dem Felsen, an den die Kapelle angebaut ist, reliefartig herausgearbeitet zu sein — jedenfalls ist sie aus einer Art Marmorstein von Palestrina und muss an Ort und Stelle gearbeitet sein. Ähnlich wie in der Pietà Rondanini ist Maria dargestellt, die vor sich den zusammengebrochenen Leichnam (mit der rechten Hand unter dessen Achsel) hält, dessen zur Seite gesunkenes Haupt ihr Kopf in unmittelbarer Nähe anschaut. Rechts stützt Magdalena, wie zum Knieen sich niederlassend, den Kopf zum Beschauer gewandt, mit beiden Armen, unter dem Rücken und unter dem linken Bein, des Heilands Gestalt. Am meisten ausgeführt ist der todte nackte Körper, um dessen Brust sich ein Band und um dessen Hüften sich ein schmales Tuch zieht. Die beiden Frauen sind nur aus dem Rohen gearbeitet. Erinnert die allgemeine Anordnung, namentlich der Magdalena, an die Gruppe in Florenz, das Hauptmotiv an die Rondanini und an die Skizzen in Oxford, so zeigt die Haltung des Leichnams (das seitliche Sichstauen der Beine auf dem Boden) die nächste Verwandtschaft mit dem Christus im Londoner Gemälde der Grablegung. Im Besonderen Michelangelesk ist das Brustband und das Hüftentuch. Die durchgeführte Anatomie des Oberkörpers, der im Verhältniss zu den Beinen sehr stark gebildet ist, findet ihre Analogieen namentlich in Gestalten des Jüngsten Gerichtes.

Leider war es mir nicht vergönnt, das Original zu sehen. Die Abbildungen im Grenier'schen Aufsatz lassen über den Michelangelesken Charakter der Gruppe keinen Zweifel. Befremdend wirkt die unverhältnissmässige, zwergenhafte Kürze der Gestalt der Madonna, die man sich doch stehend, nicht sitzend denken muss, und die plumpe Form ihres Kopfes. Es wird sich nicht leugnen lassen, dass die Konzeption des Werkes dem Geiste des Künstlers entspricht und im nächsten Zusammenhange mit Dessen erwähnten Werken steht. Wollte man einen Nachahmer annehmen, so hätte Dieser Motive der Florentiner Gruppe, der Pietà Rondanini und des Gemäldes der Grablegung verquickt: dies ist nicht undenkbar.

Man müsste dann an einen Michelangelo sehr nahe stehenden, in Dessen Werkstatt verkehrenden Künstler, wie etwa Tiberio Calcagni oder Daniele da Volterra, denken. Ein bestimmtes Urtheil muss ich verschieben, bis ich das Werk selbst kennen gelernt.

Die Traditionen desselben, die Grenier anführt, sind kärgliche. Palestrina gehörte den Colonna. In dem Kriege zwischen Diesen und Paul III., der 1541 ausbrach, bemächtigte sich Pier Luigi Farnese des Ortes, der erst 1550 von Julius III. den Colonna zurückgegeben wurde. Grenier nimmt an, dass ein Farnese Michelangelo kurz vor 1550 bewogen, jene Gruppe zu schaffen. 1630 erwarben die Barberini Palestrina von den Colonna. Sie liessen gegen 1670 durch den Architekten Contini das Oratorium bauen und ausschmücken. Bernini führte mehrere Grabdenkmäler für Mitglieder der Familie in der ersten Seitenkapelle aus.

Die älteste Erwähnung der Pietà findet sich bei Cecconi: Storia di Palestrina, Ascoli 1756, p. 110: „man bewundert ausserdem in der inneren Kapelle eine Statue der Addolorata mit dem todten Christus an ihrem Busen, eine Skizze des berühmten Buonarroti.“ Anders lautet die Aussage des Pier Antonio Petrini, „Memorie Prenestine disposte in forma di Annali“; Roma 1795, p. 259: „das Werk blieb in skizzenhaftem Zustande. Man sagt, es sei in einen Block gearbeitet, der an dieser Stelle aus der Bergwand vorsprang. Die Arbeit ist so bewundernswürdig, dass man sie gemeinhin dem Gian Lorenzo Bernini oder dem Nicolo Menghini, einem berühmten Bildhauer in jener Zeit und Klienten der Familie Barberini zuschreibt.“ Petrini beruft sich hierfür auf Suaresius: Praenestis antiquae libri II, Romae 1655, p. 259. Dieser Suaresius sagt aber Nichts von der Pietà, sondern erzählt nur, dass der Bildhauer Menghini um 1650 im Berg von Palestrina einen dem Marmor ähnlichen harten röthlichen Stein entdeckt und ihn für dekorative Skulpturen des Palazzo verwerthet habe. Er fährt dann fort: „Joannes insuper Laurentius Berninus, eques ingeniosissimus et celeberrimus architectus, effinxit illo e lapide cranium seu calvariam, quae naturam ipsam exsuperat, et pulvinari, quod heraclio e silici concinnarat, imposuit.“

Cecconi hat diese Stelle missverstanden: das Wort calvariam (Todtenschädel) als calvarium (Schädelstätte) gelesen und daraufhin, sowie auf die Angaben von der allgemeinen Thätigkeit Menghinis hin, die Pietà dem Bernini oder dem Menghini zugeschrieben. Sein Zeugniss hat also keine Bedeutung, so wenig wie dasjenige Abbates (Guida della Provincia di Roma II, p. 353): „man schreibt die Pietà Michelangelo zu, sie ist aber vielmehr von Bernini.“

Die einzige zu beachtende ältere Tradition spricht also von Michelangelo.

VI

Entwurf zu einer Petrusstatue in S. Pietro

In dem Inventar der Hinterlassenschaft des Meisters wird erwähnt: „una statua principiata per uno santo Pietro, sbozzata et non finita.“ Daniele in seinem Briefe vom 17. März 1564 (Gotti II, S. 358) führt sie gleichfalls an: „un San Pietro in abito di Papa, in sul quale“ (hier fehlt offenbar Etwas im Text oder bezieht sich dies auf die gleich darauf erwähnte Pietà Rondanini, die danach oberhalb des Petrus im Studio angebracht gewesen wäre?).

Sie kam in den Besitz Lionardos, und Dieser gab bei seiner Abreise von Rom den Freunden den Auftrag, sie zu verkaufen. Dies geht aus einem Briefe des Giacomo del Duca an Lionardo vom 14. Februar 1566 hervor. Er hat vom Papste Pius V. den Auftrag erhalten, eine Zeichnung für das Grabmal Pauls IV zu machen und beabsichtigt, die angefangene Statue Michelangelos für die des sitzenden Papstes zu verwerthen. Im Falle Lionardo hiermit einverstanden sei, sollen zwei Sachverständige den Preis festsetzen. Am 9. März berichtet Diomede Leoni, es sei noch Nichts darüber festgestellt, ob die Statue für das Grabmal Pauls IV. oder für ein anderes bestimmt werde; aber man behalte die Sache im Auge, sowohl im Hinblick darauf, dass die Figur verdiene ans Licht gezogen zu werden, als auch im Interesse Lionardos. Für dieses würden Jacopo und Daniele sorgen (Daelli Nr. 39. 40). Am 28. März wiederholt er, dass er für die Statue bedacht sein werde, wie für sein Eigenthum, Er hoffe, Pius V. werde an seinem Entschlusse, sie zu verwerthen, festhalten (Steinmann und Pogatscher S. 409). Noch 1572 ist sie aber nicht verkauft, denn Vasari schreibt am 18. Januar aus Rom an Lionardo: „noch habe ich keinen Weg für den Verkauf Eures, in Marmor abozzirten Papstes gefunden: ich werde aber nicht vergessen, daran zu denken“ (Vasari VIII, 465).

Ich habe in den Annalen die Frage aufgeworfen, ob diese Statue die am 24. Juni 1508 erwähnte „Statue Seiner Heiligkeit“, nämlich Julius' II., die aus dem Groben zugehauen war, sei. Sie wurde damals mit drei anderen Statuen von Carrara nach Rom gesandt. Die Frage ist schwerlich zu bejahen. Man muss doch annehmen, dass mit der „Statue Julius' II.“ nur die liegende Sarkophagfigur gemeint sein könne, da wir von einer sitzenden Papststatue am Juliusdenkmal (I. Entwurf) Nichts wissen.

Für welchen Zweck ist aber dann jene in der Hinterlassenschaft Michelangelos gefundene Papststatue bestimmt gewesen, deren endgültiges Schicksal uns unbekannt bleibt? Stellte sie doch einen

Petrus dar und wäre sie dann für S. Peter entworfen worden und in der späteren Zeit des Meisters entstanden? Dies wäre wohl denkbar, denn, wie die folgende Nummer zeigt, plante Michelangelo eine Statue für die Kirche.

VII

Karton zu einer Statue in S. Peter

Im Inventar von 1564 erwähnt: un altro cartone grando, dove è designato et schizzato una figura grande sola. Von diesem Karton sagt Daniele da Volterra in seinem Briefe: uno Apostolo, il quale disegnava, per farlo di marmo in San Pietro.

Nichts Weiteres über diesen Plan ist uns bekannt, und der Karton ist heute nicht mehr nachzuweisen.

B. Mythologisches

VIII

Der Kauernde in der Petersburger Eremitage

Keinerlei Nachricht ist uns über dieses Werk erhalten. Auch seine Provenienz ist unbekannt. Die Forschung hat sich wenig mit ihm beschäftigt. Man fand sich mit ihm ab, indem man die allgemeine Vermuthung aufstellte, er sei für das Juliusdenkmal bestimmt gewesen, und zwar für eine der Viktoriengruppen. Diese Ansicht widerlegte Carl Justi (S. 289) mit Recht. Er meint, vielleicht sei die Gestalt durch den Dornauszieher angeregt worden, als eine Variante in Michelangelos Geschmack. Sie sei aber nicht als Genrebild, sondern als Experiment stärkster Biegung der Kniegelenke aufzufassen. Die Authentie werde durch G. B. Francos Bild der Schlacht bei Montemurlo (Pitti 144) bewiesen. Dies halte ich nicht für zutreffend: die hockende Figur in diesem Gemälde ist nicht der Statue nachgebildet, sondern dem „Traum" entnommen. Hingegen dürfte das Motiv der Statue der am Bratspiess kauernden Figur links in letzterem Werke verglichen werden.

Eine Genrefigur hatte sie Wölfflin genannt, der das Motiv dahin deutet, der Knabe putze sich die Füsse. „Das Werk sieht aus, wie die Lösung einer bestimmten Aufgabe; als ob es ihm wirklich darum zu thun gewesen sei, einmal mit dem mindesten Maass von Auf-

lockerung und Zerstückelung des Volumens eine möglichst reiche Figur herauszubringen. So würde Michelangelo den Dornauszieher nach seinem Sinn gemacht haben.“ Eine ausführlichere Würdigung widmete Carl Frey der Statue (Allgemeine Zeitung 1905, Nr. 276, 277. Beilage. Italienische Übersetzung von Aldo Foratti: di una statua di M.; Padova 1906. Biogr. Mich. I, S. 314ff.). Er setzt sie in die Zeit des römischen Aufenthaltes 1497, noch vor den Bacchus und die Pietà: es sei vielleicht die Figur, die Michelangelo „zu seinem eigenen Vergnügen“ machte (Brief 19. August 1497). Doch sei auch 1500 denkbar. Auch er glaubt, dass der „Dornauszieher“ den Künstler angeregt habe. Der Knabe habe offenbar einen starken Schmerz empfunden und bemühe sich, dessen Ursache zu beseitigen. Die auch mögliche Auffassung, er versuche sich zu erheben und die Sandale anzulegen, bleibe willkürlich, da die unausgeführte Parthie das Motiv nicht erkennen lasse. Den Gedanken, die Gestalt sei vielleicht als Brunnenfigur gedacht, hat Frey neuerdings aufgegeben.

Der zeitlichen Ansetzung des Werkes durch Frey vermag ich nicht beizustimmen. Die mächtige Formensprache und die Intensität der Bewegung scheint mir auf eine spätere Zeit hinzudeuten. Ob auf die ganz späte, wie Knapp will, oder etwa die der Medicigräber, scheint mir unmöglich zu bestimmen. Ich glaube das letztere. Knapp hält es für denkbar, dass Michelangelo durch den 1538 gefundenen „Schleifer“ „zu diesem Bravourstück animirt worden sei“. Dies dünkt mich wenig wahrscheinlich.

IX

Der Apollo oder David für Baccio Valori

„Um sich Baccio Valori zum Freund zu machen, begann Michelangelo eine Marmorfigur, drei Ellen hoch, nämlich einen Apollo, der einen Pfeil aus dem Köcher zieht, und machte sie fast fertig; heute befindet sie sich im Zimmer des Herzogs von Florenz, ein Werk von seltener Schönheit, obgleich es nicht ganz vollendet ist.“ (Vasari, II. Auflage.) In der ersten Auflage nannte Vasari die Statue eine „figuretta“, ohne anzugeben, dass sie im Besitze Cosimos sei. Michelangelo hat sich im Herbst 1530 mit der Arbeit beschäftigt. Sie wird in einem Briefe Valoris an den Meister erwähnt (Datum ungewiss: Frey glaubt April 1532, ich nehme an: Februar 1531). „Bezüglich meiner Figur will ich Euch nicht drängen, denn ich bin dessen ganz gewiss: bei der Liebe, die Ihr für mich habt, bedarf es keines Drängens.“ (Frey: Briefe, S. 324.)

In dem Inventar der Kunstschätze Cosimos I., das Cosimo Conti publizirt hat (La prima Reggia di Cosimo, Florenz 1893. I, 35),

wird die Statue in dem vierten Raume zusammen mit dem Bacchus des Bandinelli, dem Bacchus des Sansovino und einem antiken Putto angeführt, und zwar als „Davit del Buonarroto". Milanesi theilt mit, dass sie viele Jahre unerkannt in einer Nische des Theaters im Boboligarten gestanden. Von dort kam sie in die Galerie der Uffizien und neuerdings in das Museo nazionale.

Nur die letzte Bearbeitung fehlt der Statue, deren Verwandtschaft mit den Sklaven wiederholt hervorgehoben worden ist. Wenn Symonds sogar annahm, sie sei ursprünglich als Sklave gedacht und für das Juliusdenkmal bestimmt gewesen, so widersprechen dem die Grössenverhältnisse.

Stellt sie einen Apollo oder einen David dar? Welche der beiden älteren Aussagen: die Vasaris oder die des Inventares hat Recht? Knapp hat sich, dem Katalog des Museo nazionale folgend, neuerdings für die Benennung: David entschieden. Und hierfür scheint die kugelförmige Erhöhung, auf welche der rechte Fuss gesetzt ist, in der That zu sprechen. Der Katalog bezeichnet sie kurzweg als Haupt des Goliath, seltsamer Weise aber meint er, die Hand greife an die Haare, statt das Motiv, wie sehr nahe liegt, als Halten der Schleuder zu kennzeichnen. Denn sehr wohl könnte man mit dem roh gelassenen Stück im Rücken sich eine Schleuder beabsichtigt denken. Und dann läge es weiter nahe, in dem undeutlichen Gegenstand, der von der rechten Hand gehalten wird und nicht das Ende eines Gewandstückes sein kann, einen Stein zu erkennen.

Die Bezeichnung: „David" hat ohne Zweifel viel für sich. Bei näherer Prüfung aber wird man wieder stutzig. Was soll dieses Fassen der Schleuder, da Goliath ja bereits getödtet? Nach der Stellung der Finger kann der Gegenstand in der rechten Hand nicht wohl ein Stein sein. Und das in Form und Bewegung sich aussprechende milde, gelinde Wesen will zu einem von Michelangelo gebildeten David nicht recht passen. Der Gegenstand im Rücken kann ebensowohl einen Köcher, wie eine Schleuder bedeuten, ja die Stellung spricht mehr für den ersteren: aus ihm würde der Jüngling (freilich nicht bloss mit Daumen und Zeigefinger, sondern mit der ganzen Hand) einen Pfeil ziehen. Sollte Vasari, dessen Angabe sehr beachtenswerth bleibt, nicht das Richtige angegeben haben?

Nun stellen sich aber auch hier wieder Bedenken ein. Die Gestalt hat, wie schon Wickhoff hervorhob, so gar nichts Apollinisches, dass wir ohne Vasaris Angabe schwerlich auf den Gedanken, Apollo sei dargestellt, kommen würden. Man müsste dann doch in der Rechten einen Bogen annehmen: das ist aber der Stellung der Hand nach nicht wohl möglich. Und unerklärlich bliebe auch der runde Gegenstand am Boden.

In dem Kampf der Argumente scheinen mir schliesslich die für David sprechenden die stärkeren zu bleiben.

Auf die Verwandtschaft einer Zeichnung in der Casa Buonarroti (VII, 34. Thode 34. Ber. 1662) mit der Statue machte Berenson aufmerksam, der sie dem Antonio Mini zuschreibt. Auch ich kann sie nicht für Michelangelo in Anspruch nehmen, glaube aber, dass ihr eine Originalstudie des Meisters zu Grunde liegt, und diese dürfte in der That den ersten Gedanken zu der Statue enthalten. Die Stellung des Kopfes und des linken über die Schulter langenden Armes ist schon fixirt, doch steht die Figur noch mit leicht über das linke gelegtem, etwas erhobenem rechten Beine, und der rechte nach unten gestreckte Arm ist nicht an den Schenkel gelegt.

Ein Wachsmodell im South Kensington Museum (Thode 603) zeigt wohl in der Haltung der Arme, nicht aber in der Stellung und Kopfbewegung, Verwandtschaft mit der Statue.

X

Die Brutusbüste

Die einzige alte Nachricht, die wir über sie besitzen, findet sich in Vasaris zweiter Auflage. Von Calcagni sprechend, fährt er fort: „aus Liebe zu ihm hatte ihm Michelangelo, wie erwähnt ward, die zerbrochene Marmorgruppe der Pietà zu vollenden gegeben, und dazu eine überlebensgrosse Marmorbüste des Brutus, damit er sie vollende, denn nur der Kopf war mit gewissen sehr feinen Gradireisen von ihm ausgeführt worden. Diese Büste hatte er nach einem Bildniss des Brutus auf einem antiken, sehr alten Cornolin, der sich im Besitze des Herrn Giuliano Ceserino befand, entworfen, und zwar fertigte er sie auf Bitten seines vertrauten Freundes Donato Giannotti für den Kardinal Ridolfi an, ein seltenes Werk.“

Wir erinnern uns der Dialoge Giannottis, in denen Michelangelo sich über Brutus äussert (s. Band I meines Michelangelo, S. 122 ff.). Das Gedenken an Lorenzino de' Medici, der nach der Ermordung Alessandros 1536 allgemein als Brutus gefeiert wurde, war im Kreise der florentinischen Verbannten lebendig. Es wird die Veranlassung zur Entstehung der Büste gegeben haben, die für einen Florentiner bestimmt war. (Vgl. hierzu Fried. Portheim: Rep. für Kunstw. 1889, XII, S. 151 ff.). Von irgend welcher Absicht, Lorenzino zu porträtiren, kann aber natürlich gar keine Rede sein.

Die Inschrift, als deren Verfasser man im XVIII. Jahrhundert (Richardson, Volkmann) Bembo nannte, lautet:

Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit,
In mentem sceleris venit et abstinuit.

Volkmann bemerkt (I, 554): ein Engländer (der Earl of Sandwich), der ersichtlich vom Geist der Freiheit eingenommen war, veränderte dieses Distychon in folgendes:

Brutum effecisset sculptor, sed mente recursat
Tanta viri virtus; sistit et abstinuit.

Wohl nicht auf die Büste, sondern auf eine antike Statue, beziehen sich Verse des F. M. Molza, die ich des allgemeinen Interesses wegen anführe (Poesie volgari e latine, Bergamo 1747, II, 182).

Ad Bruti statuam Romae
Ultorem venerare virum, quo vindice Roma
Sustulit, exactis regibus, ante caput.
Viveret effigies haec marmore ficta, liceret,
Extincta, Bruto vivere si, Patria.

Über die früheren Schicksale des Werkes sind wir nicht unterrichtet. Im XVII. Jahrhundert befand es sich im Cortile der Medicivilla La Petraja. (Steinmann und Pogatscher: Rep. für Kunstw. XIX, S. 418). Im XVIII. Jahrhundert in der Grossherzoglichen Sammlung, wo es in der Sala delle Iscrizioni aufbewahrt ward. Von dort kam es in das Museo nazionale.

Die Richtigkeit der Angabe Vasaris, Michelangelo habe sich an einen antiken Intaglio gehalten, ward von Springer und Portheim bezweifelt, da sich keinerlei Verwandtschaft mit antiken Darstellungen des Brutus zeigt. Sie tritt aber doch so bestimmt auf, dass wenn auch nicht der geschnittene Kopf eines Brutus, so doch einer anderen Persönlichkeit dem Meister vorgelegen haben dürfte. Mir scheint, dass Michelangelo auch von Büsten des Caracalla inspirirt worden ist. Dass Calcagni pietätvoll davon abgestanden ist, das Werk zu berühren, scheint gewiss: die Handschrift Michelangelos ist in der subtilen, ungemein lebendigen Behandlung des Marmors, so wie es Vasari sagt, durchweg zu erkennen. Bezüglich der elementaren Gewalt der Charakteristik sind sich alle Betrachter einig. Guillaume vergleicht sie der Shakespeare'schen Kunst, der Eindruck sei der eines leidenschaftlichen Redners. Nicht ein Politiker, nicht ein Patrizier, sondern ein Tribun, ein Rienzi sei dargestellt. Klazcko findet die Züge des gefesselten Sklaven wieder.

XI

Entwürfe zu einer Kolossalstatue für die Piazza: Herkules und Antäus, Herkules und Kakus, Simson und zwei Philister

1. Geschichtliches.

Am 10. Mai 1508 bat Pier Soderini den Marchese von Massa, Alberigo Malaspina, einen Marmorblock zu reserviren, aus dem man

in Florenz eine Statue für die Piazza machen wolle. Im August bittet der Marchese, den Block holen zu lassen. Er erhält darauf am 4. September folgende Antwort: „Michelangelo, von einem guten Sterne, wie wir sagen möchten, zum Bildhauer bestimmt, ist noch nicht hier gewesen, thut uns aber kund, dass er binnen Kurzem kommen wird, und sogleich nach seiner Ankunft werde ich ihn nach dort senden, mit dem Auftrag, den Block zu verkleinern und ihn derart zuzurichten, dass er leichter gehoben und transportirt werden kann.“ (Gaye II, 97.)

Am 16. Dezember schreibt Soderini an Malaspina: „Man hat noch nicht nach dort geschickt, den Marmor behauen zu lassen, weil Unser Herr der Papst dem Meister Michelangelo, unserem Mitbürger, noch nicht die Erlaubniss gegeben hat, sich hierher zu begeben, auch nicht für 25 Tage. Und da es in Italien Keinen giebt, der im Stande wäre, ein Werk von solcher Art zu Ende zu führen, ist es nothwendig, dass nur er, und kein Anderer, nach dort komme, den Block zu sehen und aus dem Groben zu arbeiten, denn jeder Andere, der seine Phantasieabsicht nicht kennt, könnte ihn verderben. Daher können wir, solange er nicht kommt, was, wie wir hoffen, aber bald der Fall sein wird, weder unsern, noch Eurer Signoria Wunsch befriedigen.“ Ein anderes Bruchstück eines Briefes lautet: „Und da Sie so grosse Geduld gehabt haben, wolle es Ihnen genehm sein, dass wir in die Lage versetzt werden, von diesem Meister Michelangelo eine Statue solcher Art machen zu lassen, dass wir uns vor den antiken nicht zu schämen brauchen. Und der Marmor wird gut bezahlt werden.“ (Gaye II, 107.)

Was die Statue darstellen sollte, erfahren wir nicht. Wir dürfen vermuthen, dass man schon damals an einen Herkules dachte, der auf dem Siegel der florentinischen Republik zu sehen war. (Mil. Anm. Vasari VI, 148, nach Manni: Sigilli antichi I, p. 38.) Längere Zeit vergeht. Als im Jahre 1515 auf dem Wege nach Bologna Leo X. durch Florenz kam, liess die Stadt, so erzählt Vasari im Leben des Bandinelli (VI, S. 141), ihm zu Ehren neben anderer festlicher Ausschmückung, in der Loggia dei Lanzi unter einem Bogen nahe beim Palazzo von Bandinelli die Kolossalstatue eines Herkules, $9^1/_2$ Ellen hoch, errichten. Den Verheissungen Baccios nach erwartete man Etwas, was Michelangelos David übertreffe, wurde aber enttäuscht, was dem Ansehen des Künstlers sehr schadete. Offenbar handelte es sich bei dieser Arbeit um eine Art von Projekt für jene Marmorstatue, die man 1508 auf der Piazza zu errichten beschlossen hatte. Die Grösse: $9^1/_2$ Ellen stimmt mit der Grösse des Blockes, von dem Vasari im Folgenden spricht.

„Schon zu Zeiten Leos X.,“ so liest man weiter in Bandinellis Biographie, „war zugleich mit den Marmorblöcken für die

Fassade von S. Lorenzo ein grosser Block, $9^1/_2$ Ellen hoch und unten 5 Ellen breit, aus dem Steinbruch gefördert worden." (Vermuthlich ist es kein anderer, als jener 1508 erwähnte, eben weil Bandinelli ja schon 1515 sein Herkulesmodell in dieser Grösse, also im Hinblick auf den Block, anfertigte.) „Aus diesem Block hatte Michelangelo den Gedanken gefasst, einen Giganten in Gestalt des Herkules, welcher den Kakus tödtet, zu machen, um ihn auf der Piazza neben dem früher von ihm gemachten Giganten David aufzustellen, Beide, den David und den Herkules, als Embleme des Palastes. Und er hatte mehrere Zeichnungen und verschiedene Modelle angefertigt und versucht, die Gunst des Papstes Leo und des Kardinals Giulio hierfür zu gewinnen; denn er sagte, jener David habe viele Fehler, die vom Bildhauer Andrea (muss heissen: Bartolommeo) verschuldet waren, der ihn zuerst bekam und ruinirt habe. Aber in Folge des Todes Leos X. blieb damals die Fassade und dieser Marmorblock liegen."

Vasari erzählt nun weiter, wie Domenico Boninsegni, zum Feinde Michelangelos geworden, dem Papste Clemens VII. gerathen habe, die Fassade von S. Lorenzo aufzugeben, die Sakristei zu bauen und Bandinelli den Block übergeben zu lassen, was Clemens gethan. Diese Verknüpfung der Thatsachen ist offensichtlich eine falsche. Wahr aber wohl dies, dass 1525 Baccio vom Papst ausersehen war für das Werk und sein erstes Modell wohl damals schon angefertigt hatte.

Was wir nun sicher wissen, ist, dass am 20. Juli 1525 die Kommune von Florenz den Block, der jetzt auf $8^1/_2$ Ellen Höhe und $2^1/_2$ Ellen Breite angegeben wird, nach Florenz bringen liess. (Gaye II, 464. Contratti 700.) Nach Vasari hätte Bandinelli ihn geholt; acht Meilen vor Florenz sei der Marmor ins Wasser gefallen und von Pietro Roselli gehoben worden. Dieser Vorfall gab zu Spottversen Anlass; darunter war, nach Vasari, einer, welcher besagte: der Marmor habe sich, verzweifelt über die Aussicht von Bandinelli verstümmelt zu werden, in den Arno geworfen. Die öffentliche Meinung und der allgemeine Wunsch nun ist, dass Michelangelo die Statue anfertige. Er selbst äussert sich hierüber in einem Briefe (Okt. 1525. Lett. 425) an Fattucci in Rom:

„Piero Gondi hat mir einen Brief von Euch gezeigt, der eine Antwort ist auf einen, den er Euch vor einigen Tagen geschrieben hat; und wie ich aus ihm sehe, wünschtet Ihr zu erfahren, von wem ich gebeten worden bin, wie Euch Piero schrieb, der die Wahrheit geschrieben hat. Ich bin von mehreren Personen gebeten worden, und zwar von Denen, denen es zukommt; Lorenzo Morelli ist einer von Jenen, die meine Meinung erfahren wollten, und zwar in folgender Weise. Francesco da San Gallo kam zu mir und sagte mir,

es wäre besagtem Lorenzo lieb zu wissen, ob ich bereit sei ihm zu dienen, wenn er die Sache unternähme; ich antwortete, dass angesichts ihres und des ganzen Volkes Wohlwollen ich mir dasselbe verdienen könne nur, indem ich die Statue mache, und zwar, wozu ich verpflichtet, als Geschenk, falls es dem Papste genehm sei; denn ohne seine Erlaubniss, da ich ihm verpflichtet bin, kann ich nichts Anderes übernehmen als seine Aufträge. Messer Luigi della Stufa hat mich noch mehrmals um das Gleiche angegangen, und ich habe dieselbe Antwort gegeben. Niemals habe ich mich anders geäussert und hätte auch nicht zuerst gesprochen; aber da ich gefragt wurde, war ich genöthigt, zu antworten. Noch in diesen Tagen haben von Neuem mir gewisse Leute gesagt, dass die Vorsteher der Domopera sich veranlasst gesehen haben, sich dahin zu äussern: vorausgesetzt, dass ich sie mache, würde es sie nicht bekümmern, zwei oder drei Jahre zu warten, bis ich dem Papst gegenüber meine Verpflichtungen gelöst."

Diese Angaben werden durch die Chronik Cambis bestätigt (Gaye II, 464): „und wir hatten damals in Florenz einen Bildhauer und Maler, den florentinischen Bürger Michelangelo, den besten Meister, von dem man zu seiner Zeit Kunde hatte. Daher verlangte das Volk, er solle die Statue arbeiten, da er schon den Giganten gemacht. — — — Denn sie hofften, er werde ein grosses, würdiges Werk schaffen: einen Herkules, der den Giganten Antäus erdrückt. Da er aber die Medicigräber, die Clemens VII. machen liess, arbeitete, bestimmte besagter Papst, dass ein anderer florentiner Bildhauer die Statue mache, damit die Grabdenkmäler nicht unvollendet blieben."

Der Brief Fattuccis, der von dieser Anordnung des Papstes spricht, ist uns bekannt. (10. November 1525. Frey: Briefe S. 266.) „Dann sprach ich mit Seiner Heiligkeit über die Statue, welche für die Piazza bestimmt ist. Er gab mir die gleiche Antwort und sagte dann: sag' ihm, dass ich ihn ganz für mich will und nicht will, dass er an öffentliche Angelegenheiten und die Anderer denke, sondern an die meinigen und an die des Julius." An Stelle der Herkulesstatue muthet der Papst dem Künstler jenen unsinnigen Koloss auf der Piazza di S. Lorenzo zu.

Auf Wunsch des Papstes wird der Block wieder Bandinelli überwiesen. Dieser macht — nach Vasari wäre dies schon früher, vor der Überführung des Blockes nach Florenz, geschehen — ein grosses Wachsmodell eines Herkules und Kakus, das Vasari später in Herzog Cosimos Garderobe sah und folgendermaassen beschreibt: „Herkules, der den Kopf des Kakus mit einem Knie zwischen zwei Felsen zwängt, umklammert Dessen Leib gewaltsam mit dem linken Arm, indem er ihn in gequälter Stellung zusammengeschmiegt

zwischen den Beinen hält. Gesenkten Kopfes, die Zähne fletschend, erhebt er den rechten Arm und versetzt dem Unterliegenden einen zerschmetternden Schlag auf den Kopf."

Hiernach wäre Bandinellis Plan von Vorneherein die Gruppe des Herkules und Kakus gewesen, und dies wird bestätigt durch den späteren Kontrakt vom Jahre 1528, worin es heisst: „der Marmor, den wir vor etwa drei Jahren aus Carrara kommen liessen, um das Bildwerk des Kakus zu machen." Dieser urkundlichen Aussage steht die oben erwähnte des Chronisten Cambi gegenüber, welcher von Herkules und Antäus, freilich mit Bezug auf Michelangelos Plan, spricht. Löst sich der scheinbare Widerspruch dadurch, dass Michelangelo den Antäus, Bandinelli den Kakus plante? Die später zu besprechenden Zeichnungen lassen keinen Zweifel hierüber.

Wie Vasari fortfährt, sieht Bandinelli die Unmöglichkeit ein, jenes Modell in dem Marmor auszuführen. So macht er und überbringt er dem Papste andere Modelle, unter denen eines gewählt wird, welches den Herkules zeigt, wie er Kakus zwischen seinen Beinen an den Haaren, wie einen Gefangenen, gefasst hält. Bandinelli habe dann ein Modell in der vollen Grösse ausgeführt und den Marmor zu bearbeiten angefangen. „Zu abbozziren", sagt Vasari im Leben Michelangelos, in dem Baccios: er legte die Figur ringsum frei bis zum Nabel „scoprendo le membra dinanzi". Dann tritt eine Unterbrechung ein, und am 22. August 1528 beschliessen die Signori feierlich, dass der Block Michelangelo übergeben wird, „der aus ihm eine Figur mit einer anderen verbunden machen soll, was und wie es ihm gut dünke" (Gaye II, 98). Dies der Wortlaut des Dokumentes, mit dem Vasaris Angabe in Einklang steht: „es wurde Michelangelo der Marmor gezeigt, in der Absicht, dass er, falls der Marmor nicht schon zu tief bearbeitet sei, ihn nähme und zwei Figuren nach seinem Gutdünken daraus mache. Michelangelo, nachdem er den Block geprüft, dachte an eine andere verschiedene Erfindung, gab Herkules und Kakus auf und wählte Simson mit zwei Philistern unter sich, die er niedergeschlagen, den einen todt, den anderen noch am Leben, den er, einen Eselskinnbacken schwingend, zu tödten trachtet. Aber, wie es häufig geschieht, dass menschliche Gedanken sich Etwas vornehmen, dessen Gegentheil von der Weisheit Gottes beschlossen ist, so geschah es auch hier: denn als der Krieg gegen die Stadt Florenz entbrannte, hatte Michelangelo an Anderes zu denken, als an das Glätten von Marmor, und musste sich aus Furcht vor den Bürgern aus der Stadt entfernen. Und als der Krieg zu Ende und der Vertrag geschlossen, veranlasste Clemens Michelangelo, die Sakristei von S. Lorenzo zu vollenden, und gab Baccio den Befehl, den Giganten zu vollenden." Bandinelli beendete sein Werk 1534.

Baccio d'Agnolo und der ältere Antonio da San Gallo leiteten die Überführung der Statue auf den Platz. Ihre Enthüllung wurde zum grossen Ereigniss und rief zahlreiche Epigramme, denen dann durch den Herzog Alessandro ein Ende gemacht wurde, hervor.

Dass nach Michelangelos Modell zum Herkules und Antäus im Auftrage Herzog Cosimos Montorsoli eine Statue zu arbeiten begonnen, erfahren wir durch Vasari. Als Bandinelli 1544 durch Cosimo viele Marmorblöcke Michelangelos aus Dessen einstiger Werkstatt erhielt, fand er in dem Raume von S. Lorenzo einen Marmorblock mit zwei Figuren: den Herkules und Antäus, die, von Montorsoli ausgeführt, schon weit gediehen waren. Baccio sagte dem Herzog, der Block sei verhauen und zerschlug ihn in viele Stücke (VI, S. 168). Wir dürfen dieser Nachricht wohl Glauben schenken: die Erinnerung an die einstige leidenschaftliche Beschäftigung mit dem gleichen Auftrag entflammte den Rivalen Michelangelos zur Vertilgung jeder Erinnerung an Dessen Entwürfe für die Kolossalstatue. Vermuthlich hatten Montorsoli und andere Freunde des Meisters Gedanken retten und in einer, wenn auch kleineren Statue, dem Werke Bandinellis entgegenhalten wollen.

Zusammenfassendes:

Welche Absichten Michelangelo 1508 bezüglich des Blockes gehabt, vermuthen wir. Schon damals handelte es sich um einen Herkules. Im Jahre 1525 plant er einen Herkules mit Antäus (den später Montorsoli auszuführen begann), nicht, wie Bandinelli, einen Herkules mit Kakus. Ob er 1528 einen Augenblick an die letztere Gruppe gedacht, da sie schon von Bandinelli begonnen war, ist nicht bestimmt zu sagen, doch sprechen hierfür die unten zu erwähnenden Modelle. Jedenfalls liess er diesen Plan schnell fahren und entwarf Modelle zu einem Simson mit zwei Philistern.

2. *Entwürfe.*

A. Herkules und Antäus.

Dass Michelangelo ein Wachsmodell für die Gruppe angefertigt, erfahren wir durch Vasari, der berichtet, dass der Meister dem Leone Leoni zum Dank für Dessen Medaille ein solches geschenkt habe. Dieses Modell ist heute nicht mehr nachzuweisen, wohl aber besitzen wir einige Studien zu der Komposition, die bereits von Springer und Berenson (I, S. 213) zusammengestellt worden sind.

I. Florenz, Casa Buonarroti XI, 53. Thode 48. Ber. 1664. Neben mehreren anderen Studien findet sich hier eine flüchtige, undeutliche Skizze zu der Gruppe. Herkules, nach links gewandt, hat Antäus um den Leib gefasst, der, wie es scheint, sein rechtes Bein um das linke des Herkules schlägt und mit dem

linken Arme Dessen Kopf wegzudrängen versucht. Seine Gestalt überragt die des Herkules um ein Beträchtliches. — Nicht Originalskizze des Meisters, sondern Kopie nach einer solchen.

II. London, British Museum 1859—6—25—557. Thode 299. Ber. 1490. Phot. Br. 13. Abb. Ber. Pl. CXXXVII. Auf dem Blatte mit Masken: Röthelskizze. Herkules nach links gewandt, das linke Bein vorgestellt und in den Knieen etwas geknickt, hält Antäus um den Leib, der sich mit dem linken Bein an sein linkes anklammert, den Oberkörper nach rechts hinten dreht und mit der Rechten Herkules' Kopf zurückdrängt.

III. London, British Museum. Malcolm 66. Thode 352. Ber. 1526. Vorderseite: Brief des Meisters vom 18. Oktober 1524. Verso: neben anderer Studie Herkules, der hier, nach links gewandt, Antäus unter dem rechten Arme umfasst und die Rechte zum Schlage erhebt. Antäus umklammert mit dem rechten Bein das linke des Herkules; sein rechtes ist gekrümmt eingeklammert zwischen Dessen Beinen. Hier ist also Antäus nicht so hoch in die Luft gehoben, sondern man hat mehr den Eindruck des Ringkampfes.

IV. Oxford, Nr. 45. Thode 428. Ber. 1712. Letzterer bezweifelt die Ächtheit der Skizze, die für mich ausser Zweifel ist. Die Verse auf demselben Blatt verlegt Frey (Dicht., S. 332) in die Jahre 1532, 1533. Verso: neben anderen Studien zweimal die Gruppe. Antäus umklammert mit den Beinen die Hüften des nach links gewandt stehenden Herkules und stemmt sich mit den Händen gegen Dessen Kopf, von des Herkules' Armen umschlungen.

Drei dieser Studien: I, II und IV, stimmen darin überein, dass Antäus hoch emporgehoben ist, wie in dem Bilde Antonio Pollajuolos und in Dessen Bronzestatuette (Bargello). An diese Werke erinnert auch, allgemein genommen, der krampfhafte Versuch, durch Stemmen der Hand gegen des Siegers Kopf sich zu befreien, und die Stellung des Herkules mit etwas gekrümmten Knieen und zurückgelehntem Oberkörper. Während aber bei Pollajuolo die Beine des Antäus in die Luft abstehen, umklammert das eine bei Michelangelo die Beine des Herkules. Hierdurch wird die grössere statuarische Geschlossenheit der Gruppe erreicht, die sich im Übrigen auch in der Armhaltung geltend macht. Diese Umklammerung ist allen drei Skizzen eigenthümlich, die Unterschiede beschränken sich auf die Haltung des Oberkörpers.

Auch in III sehen wir die Beinumklammerung, doch berührt hier der linke Fuss des Antäus fast noch die Erde und erscheinen die beiden Köpfe in gleicher Höhe, während dort der des Antäus emporragt. Die Lösung des Problems ist in III noch weniger geglückt, am besten wohl in IV.

Nun fügt Berenson noch zwei weitere Zeichnungen hinzu. Die eine in Röthel, im Louvre Nr. 709 (Thode 484. Ber. 1593), zeigt zwei mit einander Ringende. Beide stehen auf dem Boden. Der eine, den Anderen mit dem Arme umfangend, sucht ihn zum Fall zu bringen, indem er sein linkes Bein um das rechte des Gegners schlägt. Dieser greift mit dem rechten Arme unter und wird versuchen, Jenen emporzuheben. Mir scheint der Gedanke an einen Herkules und Antäus hier ausgeschlossen. Es wäre doch höchstens der Anfang des Kampfes geschildert, und dieser ist für eine solche Gruppe unwesentlich, bei der es ja auf das Erdrücken des Antäus in der Luft ankommt. — Die andere Zeichnung befindet sich im Musée Teyler in Haarlem (v. Marcuard XXI b u. XXI c. Thode 268. Ber. 1472). Hier sehen wir auf der Vorderseite eine flüchtige Konturskizze (in Kreide) eines starken Mannes, der in seinen Armen schwebend eine sich wehrende, das Bein gegen ihn anstemmende Figur hält, auf der Rückseite dieselbe Gruppe durchgezeichnet und mehr ausgeführt und schattirt. Wie Berenson, bezeichnet auch v. Marcuard sie als die des Herakles mit Antäus. Nun ist aber in beiden Skizzen die in der Luft gehaltene Figur deutlich als Weib gekennzeichnet (auch durch die kleineren Körperverhältnisse) — nicht nur auf der Rückseite, wie v. Marcuard, eine irrige Interpretation der Vorderseite annehmend, bemerkt. Wohl steht diese Studie in kompositionellem Zusammenhang mit der Antäusgruppe, aber der Vorwurf ist ein neuer. Man kann nur entweder an den Raub einer Sabinerin oder an die Entführung der Proserpina denken. Ich bespreche die Zeichnung noch gesondert.

Eine kleine im Museum zu Budapest unter dem Namen Michelangelos aufbewahrte Studie zu Herkules und Antäus hat Nichts mit dem Meister zu thun.

Die Datirung unserer Entwürfe ist annähernd bestimmt durch das Datum auf Nr. III: 18. Oktober 1524 und durch die Thatsache, dass Michelangelo 1525 sich mit der Aufgabe beschäftigte. In späterer Zeit, auf der Röthelzeichnung mit den Herkulesthaten in Windsor (Thode 536. Ber. 1611. Phot. Br. 108) hat der Meister noch einmal, nun aber nicht im Hinblick auf eine Statue, den Gegenstand behandelt. Herkules erscheint in ähnlicher Stellung, doch hat er den Antäus so mit den Armen gefasst, dass er ihn, den Kopf nach unten, an die Brust drückt. (S. weiter unten)

Die Wahl gerade der Antäusdarstellung mag sich mit aus dem Eindruck der antiken Gruppe erklären, die damals im Belvedere des Vatikan sich befand und später in den Hof des Palazzo Pitti gelangte (Abb. Maffei Raccolta). Über die Tradition, dass Michelangelo sie restaurirt habe, spreche ich weiter unten.

B. Herkules und Kakus.

Die schriftlichen Traditionen ergaben nichts Bestimmtes darüber, ob Michelangelo einen Entwurf auch für diese Gruppe gemacht, und es ist neuerdings bezweifelt worden. Zeichnungen sind mir auch nicht bekannt geworden. Wohl aber existiren zwei kleine Modelle, die, sicher einen Gedanken Michelangelos wiedergebend, ja von Dessen eigener Hand, kaum anders zu deuten sind.

I. Florenz, Casa Buonarroti Nr. 3. Thode 583. Abb. Bode-Bruckmann Taf. 531. Knapp S. 97. Stuck. Fehlen Arme und Kopf des Herkules, sowie der Kopf und rechter Unterarm. In mächtiger Bewegung, den rechten Fuss nach rückwärts auf eine Erhöhung gestellt, die Linke hoch zum Schlage ausholend und sich vorneigend packt Herkules mit der Linken den Hals des Kakus, der, mit dem rechten Beine auf dem Boden knieend, mit dem linken das linke Bein und mit dem linken Arme den rechten Oberschenkel des Siegers umklammert. Mit der Rechten sucht er, wie das folgende Modell zeigt, die linke Hand des Feindes wegzuzerren.

II. London, South Kensington Museum 4108. Robinson: Italian sculpture etc. A descriptive Catalogue, London 1862, p. 141. Thode 604. Phot. Kensington 563. Abb. Symonds I, 438. Knapp S. 96. Wachs. Genau dieselbe Gruppe, nur ist hier der Kopf und rechte Unterarm des Kakus erhalten.

Dieser grossartige Entwurf, bei dem man sich gerne den ersten Versuch solcher Gruppenbildung in des Meisters Jugendwerke: dem restaurirten Dionysos, in Erinnerung ruft, ist dem Geiste und der Formensprache (den schlanken Körperverhältnissen) nach so nahe dem Sieger verwandt, dass wir die beiden Werke einander zeitlich ganz nahe rücken müssen. In Betracht kommt entweder das Jahr 1525 oder 1528. Für das erstere und gegen das letztere könnte die Erwägung sprechen, dass Michelangelo aus dem von Bandinelli schon behauenen Block schwerlich diese Gestalt hätte herausarbeiten können. Aber die Angaben darüber, wie weit Bandinelli seine Figur schon freigelegt, sind doch nicht sicher genug, als dass man Gewisses aussagen könnte. Dem Vertrag von 1528 nach waren Michelangelo doch noch weitgehende Möglichkeiten gelassen.

Ist dieser Sieger nun Herkules oder Simson? Knapp nennt seltsamer Weise, obgleich beide Modelle ganz mit einander übereinstimmen, das eine in London Herkules, das andere Simson! Da in dem weiter zu besprechenden Entwurfe Simson mit zwei Philistern dargestellt und die Mehrzahl der Gegner für Simson charakteristisch ist, dürfen wir unsere Gruppe von zwei Figuren getrost Herkules und Kakus nennen, und sei es auch nur, um sie deutlich von der Simsongruppe zu unterscheiden. Nicht ausgeschlossen

freilich bleibt die Möglichkeit, dass, wie Springer ausführt, das Modell für eine Siegerstatue am Juliusdenkmal gedient hat. — Pietro Tacca hat das Kakusmodell als Krönung für eine Fontäne benutzt. (Zeichnung in den Uffizien 436, 1416. Vgl. Jacobsen, Misc. d'Arte 1903 I, S. 104, der auch daselbst drei Zeichnungen: 18524, 18665 und 1866 nach dem Modell erwähnt.)

Zwei originale Skizzen, die ich auf die Gruppe beziehen möchte, fand ich in der Casa Buonarroti (XII, 63. Thode 55. Ber. 1412). Die eine stellt (nur angedeutet) einen stehenden Mann dar, der mit der Rechten zum Schlage gegen eine zwischen seinen Beinen gekauerte Figur ausholt. Die andere diesen Gekauerten, der vom Rücken gesehen und, sich nach links wendend, die Arme erhebt.

3. Simson und zwei Philister.

Die Beschreibung, welche Vasari von diesem Entwurf gemacht, zeigt, das er ihn gesehen. Er erwähnt ihn auch an anderer Stelle (VI, 128): Luca Martini sandte den Piero Vinci nach Carrara, um einen Block, 5 Ellen hoch, 3 Ellen breit, zu beschaffen. „Aus diesem beschloss Vinci, der schon einige Skizzen Michelangelos zu einem Simson, welcher einen Philister mit dem Eselskinnbacken erschlägt, gesehen hatte, diesen Vorwurf nach seiner Phantasie in zwei Figuren zu gestalten."

Studien oder Modelle des Meisters zu der Gruppe sind nicht erhalten — denn die Skizzen auf einem Oxforder Blatte (69. Thode 441. Ber. 1571. Phot. Br. 83), welche, angeblich Simson darstellend, einen Mann zeigen, der auf einem anderen am Boden liegenden kniet, haben natürlich gar nichts mit der Gruppe zu schaffen und stellen auch nicht Simson dar, sondern sind eine Studie für eine der Szenen im „Traum". Hingegen ist uns in einer kleinen Bronzegruppe, die in mehreren Exemplaren auf uns gekommen ist, ohne Zweifel Michelangelos Entwurf erhalten. Ich kenne folgende Exemplare:

I. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum 260. (Abb.: Beschreib. der italienischen Bronzen. Taf. IX.)
II. Florenz, Museo nazionale. Phot. Alinari 3485. Abb. Misc. d'Arte I, S. 41.
III. Florenz, Museo nazionale. Anderes Exemplar.
IV. Paris, Louvre. Samml. Thiers 106.
V. London, Vente Bardini 1899 (mit 17680 Fr. bezahlt).

Eine alte Abbildung der Bronze fand ich auf einem vlämischen Bilde des XVII. Jahrhunderts im Haag (Mauritshuis 266), welches das Atelier des Apelles darstellt. Daniele da Volterra verwerthete sie, den knieenden Philister in eine Frau verwandelnd, in seinem Bethlehemitischen Kindermord in den Uffizien (Abb. Misc. d'Arte

S. 41). Schon Bottari wies darauf hin, dass hier eine Benutzung des Michelangelo'schen Modelles vorliege. (Eine von Rud. Weigel: Handzeichnungen berühmter Meister, Leipzig 1854. Taf. XXVI publizirte Zeichnung, vielleicht von Tintoretto, hat keine direkte Beziehung zur Gruppe.) Eine grössere Anzahl von Studien nach der Gruppe in den Uffizien (13045, 13046, 15002, 15003, 17133, 17134, 17390. Coll. Santarelli 1069, 1070) machte Ferri bekannt (Misc. d'Arte I, S. 64), der sie für Arbeiten Daniele da Volterras hielt. Jacobsen fügte ein weiteres Blatt im Palazzo Corsini in Rom hinzu und bezeichnete mit Recht als den Verfertiger aller dieser Zeichnungen Tintoretto (Rep. f. Kunstw. XIX, 28. 325 f.).

Die Bronze ist früher bald Michelangelo, bald Giovanni da Bologna zugeschrieben worden. Supino (Misc. d'Arte I, 41) hielt, auf Grund des Bildes in den Uffizien, Daniele da Volterra für den Schöpfer. Jacobsen wies dies als irrig nach und nahm, wie Ferri, an, dass die Komposition auf Michelangelo zurückgehe, und zwar speziell auf Dessen Kakusmodell in der Casa Buonarroti, was auch im Berliner Katalog irrig behauptet wird.

Mir scheint es unzweifelhaft, dass die Bronze das verloren gegangene Modell Michelangelos zum Simson getreu wiedergiebt. (Im Pariser Exemplar hält die erhobene Hand deutlich erkennbar den Eselskinnbacken.) Die Komposition, in welcher er Motive seines Kakus verwerthet, ist ein Meisterwerk und als solches von Tintoretto auf das Gründlichste studirt worden. Eine originelle Schöpfung des Meisters von grösster Bedeutung steht uns vor Augen. Mit wunderbarer Kunst ist die Komposition gebildet. Simson, dem der Kopftypus des Herkules verliehen ist, erhebt, in stark in den Knieen gebeugter Stellung, die Linke auf den linken Schenkel stützend, sich seitwärts drehend, die Rechte gegen den einen Philister, der, zwischen seinen Beinen knieend, den Gegner umklammert. Ein zweiter Philister liegt todt zwischen den Beinen des Genossen; auf seinen Kopf tritt Simsons rechter Fuss. Die Darstellung entspricht der kurzen Beschreibung Vasaris.

XII

Entwurf zur Entführung eines Weibes

Als eine Studie zu einem Herkules und Antäus wurde bisher eine Skizze angesehen, die im Musée Teyler zu Haarlem aufbewahrt wird. (v. Marcuard XXI b und XXI c. Thode 268. Ber. 1472) Vorderseite: flüchtige Kreideskizze in Konturen. Ein herkulischer Mann, ausschreitend nach links gewandt, hält in der Luft schwebend eine Frau um den Leib gefasst, die in leidenschaftlicher Bewegung, das linke Bein gegen sein linkes gestemmt, den Ober-

körper herumdreht, die Linke gegen den Kopf des Entführers stemmt und mit der Rechten Dessen linken Oberarm fasst. Nicht angegeben ist das rechte Bein des Mannes, das rechte Bein und der Kopf der Frau. Die Skizze ist auf der Rückseite durchgezeichnet, doch ist der hier zurückgeworfene Kopf des Weibes, ihr Bein und das linke ausschreitende des Mannes ausgeführt und Alles schattirt. Ein grosses Gewandstück ruht im Rücken des Mannes.

Die Beziehung zu den Antäusstudien ist deutlich, aber die emporgehobene Figur ist unzweifelhaft weiblich. Dachte Michelangelo hier, Giovanni da Bologna den Weg bereitend, an den Raub einer Sabinerin (man vergleiche auch die Bronze vom Meister D. C., Berlin, Beschreib. der italienischen Bronzen 302. Taf. XIII) oder, als Vorgänger Berninis, an den Raub der Proserpina?

XIII

Das Modell für die Reiterstatue Henris II.

Am 14. November 1559 wandte sich Caterina Medici mit folgenden Zeilen an den Meister:

„Nach dem herben Schicksalsschlag, der den Allerchristlichsten und Erlauchtesten König, meinen Herrn und Gemahl, getroffen, blieb mir — ausser dem Verlangen nach ihm, das vergeblich ist — kein sehnlicherer Wunsch, als der, seinem Namen und meiner einstigen ehelichen Liebe und meinem ihn nun folgenden Leid Leben zu verleihen: und neben den anderen Werken, die hierfür bestimmt sind, habe ich beschlossen, inmitten des Hofes eines meiner Schlösser meinem Herrn ein Reiterstandbild aus Bronze zu setzen, in der dem Hofe entsprechenden Grösse. Und da ich, wie alle Welt, weiss, wie gross Ihr in dieser Kunst seid, mehr ausgezeichnet als irgend Einer in diesem Jahrhundert und zugleich von Altersher meinem Hause zugethan, wovon, von dem einen wie dem anderen, die einzigartigen Werke Eurer Hand an dem Grabdenkmal der Meinigen in Florenz leuchtendes Zeugniss ablegen, bitte ich Euch, diese Aufgabe zu übernehmen. Und obgleich ich weiss, dass Ihr Euch mit Euren hohen Jahren bei einer anderen Person entschuldigen könntet, so glaube ich, dass Ihr Euch mir gegenüber nicht einer solchen Entschuldigung bedienen wollt, sondern es wenigstens übernehmen werdet, die Zeichnung zu besagtem Werke anzufertigen und es von den besten Meistern, die Ihr dort finden könnt, giessen und zisel iren zu lassen. Und ich versichere Euch, dass weder Ihr noch irgend Jemand mir einen grösseren Gefallen thun könnte, für den ich meine Dankbarkeit in freigiebigster Weise zu bezeugen wünsche. Und da ich zugleich meinem Vetter, Herrn Ruberto, schreibe, sage ich Euch Nichts mehr hiervon, sondern verweise auf das, was er in

meinem Auftrag Euch sagen wird. Und ohne mehr hinzuzufügen, bitte ich Gott, dass er Euch glücklich erhalte."

„Ruberto Strozzi, nach Rom gekommen," erzählt Vasari (VII, 66), „verhandelte hierüber ausführlich mit Michelangelo, welcher, wegen seines Alters unfähig, das Werk selbst zu übernehmen, dem Roberto rieth, es dem Daniele da Volterra zu übergeben, welchem Rath und Beistand, so viel er vermöge, zu geben er nicht ermangeln würde. Auf dieses Anerbieten grossen Werth legend, beschloss, nach reiflichen Überlegungen darüber, was zu machen sei, Strozzi, dass Daniello ein Bronzepferd aus einem Stücke, 20 Palmen vom Kopf bis zu den Füssen hoch und etwa 40 lang, giesse und darauf die Statue des gerüsteten Königs Henri, gleichfalls aus Bronze, gesetzt werde. Nachdem Daniello ein kleines Thonmodell, dem Rath und Urtheil Michelangelos gemäss, angefertigt und dieses dem Herrn Ruberto sehr gefallen, wurde über Alles nach Frankreich berichtet und zwischen ihm und Daniele über die Art der Ausführung, über Zeit, Preis und alles Andere ein Vertrag abgeschlossen."

Am 24. Oktober 1560 schreibt Roberto Strozzi an Michelangelo: da er selbst noch in Paris zurückgehalten werde, werde der Überbringer seines Briefes, Simone Guiducci, alle Sorge für die Angelegenheit, die Auszahlung der Gelder und das Miethen des Hauses übernehmen. Michelangelo solle in allen vorkommenden Fällen dem Simon Anweisungen in Sonderheit auch über das zum Guss zu verwendende Metall geben. Die Königin habe für alle im Vertrag vorgesehenen Kosten Provision gegeben und verlange sehnlich, dass das Werk so bald wie möglich ausgeführt werde. (Gotti II, 144.) — Am 30. Oktober theilt die Königin Michelangelo selbst aus Orléans mit, dass sie 6000 Goldskudi bei Giambatista Gondi habe deponiren lassen, und bittet dringlich um Beförderung der Arbeit. Auch ertheilt sie am gleichen Tage dem Guiducci ihren Auftrag (ebenda 146). Nähere Anweisungen giebt in ihrem Namen am gleichen Tage Bartolommeo del Bene dem Meister (S. 145):

„Nachdem heute Morgen Ihre Majestät die Königin Mutter den Brief an Euch unterschrieben, befahl sie mir, Euch wissen zu lassen: sie wünsche, Ihr möchtet anordnen, dass der Kopf der Statue des Königs keine Locken erhalte und dem Bildniss so ähnlich wie möglich werde. Die Rüstung wünscht sie in schöner moderner Façon und so auch das Zaumzeug des Pferdes. Im Übrigens verlasse sie sich ganz auf Michelangelos Urtheil."

Noch einmal am 25. Februar 1561 hat sich Strozzi an Diesen gewandt und im Namen der Königin ihn gebeten, Deren Abgesandten Giuliano über Alles, was das Werk angeht, zu informiren und dafür zu sorgen, dass es in Vollkommenheit ausgeführt werde (ebenda S. 147).

Der Guss des Pferdes, auf dessen Modell Daniele allen Fleiss angewandt hatte, wurde bis zum Jahre 1564 verzögert. (Andrea Fulvio, Antichità di Roma lib. V, der die Länge des Pferdes nicht auf 40, sondern auf 20 Palmi und die Kosten auf 6500 Skudi angiebt.) Er misslang das erste Mal und wurde dann wiederholt. Am 8. September 1565 schreibt Leoni an Lionardo, dass er sehr gut geglückt sei (Gotti II, 147). Die erduldeten Mühen sollen mit an dem 1566 eintretenden Tode Danieles Schuld gewesen sein. Seine Erben: Michele degli Alberti und Feliciano da San Vito boten sich dem französischen Gesandten an, das Pferd zu vollenden und die Figur des Reiters, die von Daniele nicht ausgeführt worden war, zu verfertigen. Die Bürgerkriege in Frankreich aber liessen die Angelegenheit 22 Jahre lang in Vergessenheit gerathen. Dann überwies Henri III. das Pferd dem Orazio Rucellai, wohl als Entgelt für die von Diesem vorgeschossenen Summen, und Rucellai liess es 1586 in seinem Palast am Corso auf einem Piedestale aufstellen. Antonio Tempesta fertigte einen Stich davon an, den er dem Kardinal Charles von Lorraine dedizirte, und fügte in ihm den Reiter hinzu. Später wurde es für die Reiterstatue Ludwig XIII., die Biard goss, verwendet. Diese wurde 1639 durch Richelieu auf der Place royale in Paris errichtet und ist 1793 zerstört worden. (Mil. Anm. Vasari VII, S. 68.)

Von Michelangelos Betheiligung an dieser Arbeit ist uns weder durch Zeichnungen noch durch Modelle eine Vorstellung vergönnt.

XIV

Angebliche Restaurirung antiker Statuen durch Michelangelo und einige Urtheile des Meisters über die Antike

Kein sicheres Zeugniss über solche Ergänzungen liegt vor, und auf die bis zum XVII. Jahrhundert (Boissard u. A.) zurückgehenden Traditionen, welche von Restaurirung einer Anzahl Statuen: des sterbenden Fechters, des Laokoon, des Marsyas (in den Uffizien), der Gruppe von Pferd und Löwe (im Kapitolinischen Museum) u. A. sprechen, ist Nichts zu geben. Nirgends tritt uns die Art des Meisters erkenntlich entgegen. Nur bei einer einzigen Figur: dem Flussgott im Museo Pio Clementino (Nr. 600) tragen die ergänzten Theile: der Kopf, die linke Hand mit dem Zweig und der rechte Arm mit der Urne, in deren Öffnung man auch eine Maske seines Stiles gewahrt, ausgesprochen Michelangelo'schen Charakter. Der Kopf mit den schmerzlich zusammengezogenen Augenbrauen, der Mund und der verknotete Bart rufen das Haupt des Moses in Erinnerung. Es wäre nicht unbegreiflich, wenn einmal die Behauptung neu aufgestellt würde, er habe hier wirklich selbst Hand angelegt;

in der That aber bleibt die wiederholt geäusserte Meinung, Montorsoli sei der Restaurator, bestehen. Erzählt doch Vasari, dass auf Empfehlung Michelangelos der Frate von Clemens VII. — wie später Guglielmo della Porta von den Farnese, — den Auftrag erhielt, die Statuen im Belvedere (erwähnt werden der Apollo, der Laokoon und der Herkules) zu ergänzen. Und im Belvedere befand sich auch der Flussgott, der sogenannte Tigris, für den Michelangelo die Nische zeichnete (Vasari I, 114).

Nicht allein Vasari und Condivi, sondern auch andere Zeitgenossen würden gewiss eine solche Thätigkeit des Meisters, hätte sie wirklich stattgefunden, nicht unerwähnt gelassen haben. Ich denke in Sonderheit an Aldovrandi, der wiederholt das von Michelangelo einzelnen Antiken gespendete Lob (Torso des Herkules, die Amazone beim Kardinal di Cesis) verzeichnet. Die einzige ältere Notiz, die sich auf eine Restaurirungsfrage bezieht, von Lomazzo gegeben, sagt: Michelangelo habe die Hand des Adonis vom Campo di Fiore, der sich im Besitze des Bischofs von Norcia befand, nicht ergänzen wollen. Lomazzo meint, „weil er geboren gewesen, starke Männer, nicht Adonisgestalten zu machen" (Trattato. Rom 1844. II, 81).

Hätte R. Kautzsch mit einer im Repert. f. Kunstw. 1899, XXII, S. 182 ff. geäusserten Ansicht Recht, so wäre uns freilich, wenn auch nicht eine wirkliche, so doch eine ideelle Rekonstruktion einer Antike durch Michelangelo bekannt. In seiner Dissertation: Marcanton und sein Stil (Leipzig 1898) hatte H. Hirth die Behauptung aufgestellt, in dem Stiche Raimondis: Mars, Venus und Amor (B. 345) sei die Figur des Mars nach einer, vermuthlich für den Karton der Schlacht von Pisa bestimmten Zeichnung Michelangelos gegeben (Reproduktion bei Kautzsch). Mars, den rechten Ellenbogen auf das rechte Knie gestützt, sitzt halb nach links gewandt und wendet sich nach rechts zur stehenden Venus, die er an der rechten Schulter fasst. Dieses Fassen ist so wenig natürlich, dass man daraus wohl zu schliessen berechtigt ist, Mars sei nicht für die Komposition geschaffen, sondern in ihr nur verwendet worden. Nun glaubt Kautzsch in der Haltung der Figur eine so nahe Verwandtschaft mit dem Torso des Belvedere zu finden, dass er jene vorausgesetzte Zeichnung Michelangelos als nach diesem angefertigt und ihn rekonstruirend auffasste. Ja, er ging weiter und vermuthete, in der Zeichnung sei die Figur vielleicht schon zu einer weiblichen, wenn auch nur flüchtig skizzirten, die Marcanton dann selbständig ausgestaltet habe, in Beziehung gesetzt gewesen. Michelangelo habe also den Torso schon in der Weise interpretirt, wie es auch in der neueren Forschung (Visconti: Hebe) geschehen sei: nämlich als die eine Gestalt einer Gruppe, deren andere eine Frau war. Er habe die Antike, die damals im Besitze der Colonna beim Quirinal war — erst nach dem

Sacco di Roma brachte Clemens VII. sie in das Belvedere — vermuthlich schon bei seinem ersten Aufenthalte in Rom kennen gelernt, da die Zeichnung, nach dem Stich zu schliessen, seiner früheren Schaffenszeit angehöre.

Wohl wissen wir durch Aldovrandi, durch Lomazzo, welcher sagt: il torso fu da lui continuamento seguitato (Trattato II, 381) und durch G. B. Paggi, der berichtet, Michelangelo habe sich einen Schüler des von ihm eifrig studirten Torso genannt (um 1590; Bottari VI, 90), wie sehr der Meister das antike Werk bewundert hat, und mit Recht hat man neuerdings in mancher seiner Skulpturen die Nachwirkung des Eindruckes, den es auf ihn gemacht, bestimmter nachzuweisen versucht — jenen Stich aber möchte ich nicht als einen weiteren Beleg hierfür gelten lassen. Denn halte ich es auch mit Hirth für wahrscheinlich, dass Marcantonio eine Zeichnung Michelangelos in der Art der Studien für den Karton vorlag, so kann ich doch nicht glauben, dass in ihr eine Rekonstruktion des Torso zu erkennen ist. Ein Anklang an denselben, das gebe ich zu, ist zu gewahren, aber die Drehung des Oberkörpers ist eine stärkere, die mehr geschlossene Stellung der Beine eine andere, als in der Antike, und es fällt mir schwer anzunehmen, dass Michelangelo den rechten Arm so, mit dem Ellenbogen auf das Knie gestützt, ergänzt haben sollte. Man vergleiche für die gespreizte Beinstellung die älteste Reproduktion des Herkules in einem dem Giovanni Antonio da Brescia zugeschriebenen Stiche (Bd. XIII, p. 100, n. 5), von dem Paul Kristeller im Archivio storico dell' Arte (1891, V. S. 476 ff.) gehandelt hat. Hier sehen wir die Statue noch in besser erhaltenem Zustande mit den Beinen, die vermuthlich erst in den Kriegsjahren des Sacco di Roma und der Revolte der Colonna gegen den Papst abgeschlagen worden sind.

Dass eine früher Michelangelo zugeschriebene Zeichnung nach dem Torso in Oxford (Nr. 66) nicht von ihm herrührt, ist heute die wohl einstimmige Ansicht aller Forscher.

Gelegentlich der Betonung der Belehrung, welche der Künstler von dem Werke des Apollonius empfing, möchte ich auf einen Ausspruch Canovas aufmerksam machen, welcher, in einem Briefe an Cicognara enthalten, lautet: Michelangelo habe mehr, als vom Torso, von der Gruppe des Herkules mit Antäus im Cortile des Palazzo Pitti gelernt (Bottari VIII, 205). Dieselbe befand sich früher im Belvedere des Vatikan, wo sie von Julius II., zusammen mit dem Apollo, dem Laokoon, dem sogenannten Tigris und der Kleopatra-Ariadne aufgestellt worden ist. Auch sie soll, nach einer unbestimmten Tradition, von Michelangelo restaurirt worden sein. (Abb. Maffei: Raccolta Taf. XLIII. Soldini: R. Giardino di Boboli Taf. II. Vgl.

Michaelis: Jahrb. d. archäol. Institutes 1890, V und oben II, S. 293 ff. den Exkurs über die Entwürfe zu Herkules mit Antäus.)

Auf eine Beeinflussung des Meisters durch antike Malereien deutet eine Behauptung Francesco Albanis hin. Was an ihr ist, lässt sich nicht mehr feststellen. Dieser sagt: „auch der grosse Michelangelo — dies ist die Wahrheit — wurde von gewissen grossen Figuren inspirirt, die man zu seiner Zeit noch in einem gewissen grossen Thurm gemalt sah. Heute sind sie von der Zeit verzehrt und ich, der sie in meinen Tagen noch gesehen, kann dies bezeugen". (Malvasia: Felsina pitt. II, 167.)

Von den vergeblichen Versuchen des Meisters, die von Ascanio Colonna dem Papst Julius III. geschenkte grosse Porphyrschale zu restauriren — erst Francesco del Tadda entdeckte das Geheimniss, den Porphyr zu behandeln —, erzählt Vasari (I, 114).

An dieser Stelle mögen auch noch einige glaubwürdig bezeugte Urtheile Michelangelos über antike Werke ihren Platz finden.

1. Das bekannte über den Laokoon. Als die Gruppe im Frühjahr 1506 entdeckt worden war, gehörte Michelangelo, der in Begleitung Giuliano da San Gallos hineilte, zu den Ersten, die sie sahen und anstaunten. (C. Fea: Miscell. filologica etc. Rom 1790. I, 329.) Plinius behauptet, sie wäre aus einem Stück gemacht, aber Gian Cristoforo Romano und Michelangelo, „welche die ersten Bildhauer Roms sind, leugnen dies und weisen etwa vier Fugen nach, doch sind diese an so verborgener Stelle und so gut verkittet und ausgefüllt, dass sie, ausser von sehr in dieser Kunst erfahrenen Personen, nur schwer erkannt werden können Daher habe Plinius, sagen sie, sich geirrt, oder habe Andere täuschen wollen, um das Werk noch bewundernswürdiger zu machen." (Brief des Cesare Trivulzio an Pomponio Trivulzio. Bottari III, 475.)
2. Über die Rossebändiger von Montecavallo. „Michelangelo hat sie gemessen und gefunden, dass ihre Köpfe um so viel grösser sind, als sie, von unten in solcher Höhe gesehen, verlieren; und so käme es, dass sie dem Auge durchaus verhältnissmässig erscheinen." (Lomazzo: Trattato I, 45.)
3. Über die Reiterstatue des Mark Aurel. Der Gesandte des Herzogs Francesco Maria von Urbino, della Porta, erzählt in einem Schreiben an Diesen, wie Paul III. gegen den Wunsch der Canonici und des Kardinals von Trani, unter dem Vorwand, die Römer wollten es, die Statue von S. Giovanni in Laterano nach dem Kapitol habe bringen lassen. Er, Porta, habe sich darum bemüht, dass ausser dem Namen Pauls III. auch der Sistus' IV., der sich auf dem alten Postament befand, auf dem neuen angebracht werde, doch befürchtet er, dass es nicht

geschehen werde. „Michelangelo hat, wie er mir sagt, sehr dagegen gekämpft, dass das Reiterbildniss vom alten Standort weggebracht würde, da es ihm schien, es stünde besser dort, und dass der Papst, wenn er ihm nicht so sehr davon abgeredet hätte, auch die beiden Rossebändiger mit ihren Pferden vom Montecavallo entführt hätte.“ (1538. G. Gronau: Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXVII, Beiheft S. 9.)

4. Über die Aufstellung des Farnesischen Stieres. „Michelangelo gab den Rath, die Gruppe in den zweiten Hof des Palazzo Farnese zu bringen und dort in der Weise zu restauriren, dass sie entsprechend ihrer alten Bestimmung (als Fontäne) Wasser ausströmen lasse.“ (Vasari VII, 224.)

5. Über das Pantheon. Viele Künstler und in Sonderheit Michelangelo sind der Meinung gewesen, dass die Rotonda von drei Architekten erbaut worden sei. Der erste habe sie bis zum Gesims über den Säulen emporgeführt; der zweite vom Gesims an, wo jene Fenster von anmuthigerer Bildung sind; der dritte habe den Portikus errichtet. (Vasari: Leben des Andrea Sansovino IV, 512.)

6. Über das Kolosseum. „Man liest, dass der Kardinal Farnese eines Tages beim Kolosseum dem Meister begegnete. Er frug ihn, wohin er bei solchem Schnee ginge, und Jener antwortete: ich gehe noch in die Schule, um zu lernen.“ (Lomazzo: Idea del tempio, Bologna 1785, S. 100.)

XV

Unausgeführte Aufträge

1. Auftrag auf eine Madonna (vermuthlich eine Statue) seitens des Kardinals Fiesco 1522.

Auf einen solchen deuten folgende Zeilen im Briefe Leonardo Sellajos an Michelangelo, 23. Mai 1522 hin:

„Metello è stato chol chardinale di fiescho (Niccolo) e vuole, io gli vada a parlare per fare quella Nostra Donna; e per sapere l'animo vostro del prego e del tempo, v'o schritto prima gli parllj. Vorei, piu presto posete voi mi rispondessi, a chausa possa fermare overo dirgli, voi non posete.“ (Frey: Briefe S. 192.)

2. Auftrag auf den Koloss für die Piazza di S. Lorenzo seitens Clemens' VII.

Am 14. Oktober 1525 theilt Fattucci des Papstes Wunsch dem Künstlers mit:

„Et piu mi disse che voleva, che si facesse uno colosso, alto quanto sono e merli della casa sua, cioe metterla in sul canto dirim-

petto a messere Luigi della Stufa et al incontro del barbiere; et per essere si grande, vole, si facia di pezi. Et vi dico, come damme, che e' sarebbe da pensarvi et fare venire il marmo senza dire niente." (Frey: Briefe S. 261.)

Michelangelo antwortet auf diese absurde Zumuthung nicht, worüber der Papst sich wundert (ebenda 262). Am 10. November berichtet Fattucci wieder von einem Gespräch mit dem Papst, der gesagt:

„Voglio che e' pensi al colosso, che io voglio fare in sulla piazza di S. Lorenzo, come ti dissi; et dissemi che io velo scrivessi, et vole, che sia tanto grande, che egli avanzi e merli di casa sua o almanco al pari. Et vorrebbe, se e' vi paressi, che e' volgessi le rene alla casa di messer Luigi della Stufa et il viso volgessi alla casa sua; et perche gli pare cosa grande, dice, lo facciate di pezzi. "(S. 266)

Michelangelo schweigt wieder, und der Papst ist erstaunt (S. 268). In der That hatte der Meister schon im Oktober jenen ironisch humoristischen, nicht abgesandten Brief verfasst, den ich im I. Bande meines Werkes S. 170 mitgetheilt und in dem er vorschlug, unten in der Statue einen Laden, im Kopfe aber einen Taubenschlag oder eine Glockenstube anzubringen.

Auf das Drängen hin bemerkt er am 2. Dezember, der Koloss sei doch nur ein Scherz, worauf Pier Polo Marzi am 23. erwidert: „dice N. S. vi facci intendere, che gli è la verità e non burla, et desidera, si facci se 'l ci sara tempo et per Sua Santita et per voi ad possere dare la perfectione al tucto" (S. 271).

Später verlautet Nichts mehr über die Angelegenheit.

3. Auftrag auf eine Statue Andrea Dorias seitens des Senates von Genua 1523.

Über ihn berichten Notizen (im Archive Buonarroti) von dem jüngeren Michelangelo Buonarroti. Der Senat habe 300 Dukaten für die Statue bestimmt und Girolamo Doria, der sich in Rom aufhielt, mit den Verhandlungen beauftragt. Hiervon sei die Rede in einem Briefe dieses Doria an Luigi Alamanni vom 17. November 1527, den der jüngere Michelangelo gesehen (Gotti I, 177).

4. Auftrag auf eine Büste Cosimo Medicis 1544.

Dass er einen solchen erhalten, geht aus einem Briefe an seinen Neffen Lionardo vom 29. März 1544 hervor:

„A messer Giovan Francesco ò risposto circa la testa del duca che io non vi posso attendere, come è vero che io non possa per le noje che ò, ma più per la vechiezza, perchè non veggo lume." (Lett. S. 173.)

XI

GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN UND ENTWÜRFE MYTHOLOGISCHEN, ALLEGORISCHEN UND PROFANEN INHALTES



I

Die Porträts der Söhne Urbinos

Die liebevolle Sorge, welche Michelangelo für seine Mündel, die zwei Söhne seines getreuen Francesco Urbino: Michelangiolo und Giovanfrancesco nach Dessen Tode 1555 getragen hat, ist uns aus den Briefen der Witwe Urbinos, Cornelia Colonelli, die 1556 nach Casteldurante gezogen war, wohl bekannt. (Neunundzwanzig Briefe; vgl. Frey: Briefe S. 351 ff., 360 ff., 372 ff., 384 ff.) Im Jahre 1557 nun hat sich der Herzog Guidobaldo von Urbino von Cornelia zwei Gemälde, die Francesco hinterlassen hatte, erbeten. Dies erfahren wir aus zwei Briefen des Herzogs, welche Prof. Egidio Calzini in Ascoli Piceno „per le Nozze Bianchi-Fonti" (26. April 1902) aus dem Kommunalarchiv in Urbino veröffentlicht hat. Sie sind an den Commissario di Massa gerichtet und lauten:

„Commissario. Mandiamo Ippolito nostro Portiero presente Latore, perchè insieme con voi facci opera con la Cornelia già moglie di Francesco allevato di Michelangelo Bonarota, il quale Francesco fu figliolo di Guido di Colonello di Castel Durante, che si contenti mandarmi li due quadri, che gli lasciò suo Marito, acciò li potiamo vedere, assicurandola che se gli restituiranno, come a Lei piacerà, talchè non se gli farà violenza alcuna, che però mandi uno suo con essi, il quale venghi in compagnia di esso Ipolito con li detti quadri, e li porti in modo che non si guastino in modo alcuno, e voi opratevi tanto, ch'ella ne li mandi si che li potiamo solamente vedere, e state sano. — Di Pesaro il XII di Novembre MDLVII."

Der andere:

„Commissario. Direte a quella Donna Cornelia che li quadri ne sono piacuti, perchè in vero ne sono bellissimi, e che di Lei siamo molto satisfatti, havendo rispetto alla cortesia ch'ella ne ha fatta di essi, che ne sono carissimi; aggiungendogli che saremo sempre pronti ad ogni benefitio suo, e delli suoi figlioli. E vogliamo che voi nella sua lite usiate secondo la giustizia. E perchè abbiamo da

parlare con voi verrete qui e state sano. — Di Pesaro il dì XVIII di Novembre del MDLVII."

Nähere Angaben über die beiden Bilder, ausser dass sie „sehr schön" seien, sind in diesen Briefen nicht gemacht. Der Maler wird nicht genannt.

In einer Notiz über die Calzini'sche Publikation in der Kunstchronik (1903. N. F. XIV, 326) bemerkt E. Steinmann: „Leider war Calzini nicht bekannt, dass auch im schwer zugänglichen Archivio Buonarroti ein Dokument über diese Gemälde erhalten ist, welche die beiden Söhne Urbinos darstellten, von Michelangelo gemalt wurden und endlich für hundert Golddukaten in den Besitz des Herzogs von Urbino übergingen. Hoffentlich giebt die werthvolle Publikation Calzinis den Anstoss zur Veröffentlichung des wichtigen Dokumentes, das uns noch immer ungebührlicher Weise vorenthalten wird."

Da es bis jetzt nicht bekannt gemacht worden ist, lässt sich über die merkwürdige Thatsache nichts Weiteres sagen. Handelt es sich wirklich um Bilder von Michelangelos Hand, der doch sonst niemals Porträts geschaffen? Giovanfrancesco ist erst nach dem Tode Urbinos geboren worden, also muss er als ganz kleines Kind dargestellt gewesen sein! Und waren diese von Guidobaldo erworbenen Gemälde Werke des Meisters, wie erklärt es sich, dass wir gar keine sonstige Nachricht über sie besitzen?

II

Das Porträt Cavalieris

„Ritrasse Michelagnolo messer Tommaso in un cartone, grande di naturale, che ne prima ne poi di nessuno fece il ritratto, perchè aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza." So berichtet Vasari. (VII, 271.) In einer Randnotiz in der Vasariausgabe von 1568 in der Corsiniana (29 E 6), deren Angabe Bottari in seiner Vasariausgabe von 1760 kurz wiedergegeben hat, ist zu lesen: „Questo disegno è in mano del Cardinal Farnese che ha tutti i disegni di detto messer Tommaso comperi per prezzo di scudi 500 — e l'ho visto insieme con il signor Lodovico Cigoli e 'l signor Piero Abati e stupimmo à vedere la diligentia usata da Michelagnolo nel ritratto di detto Messer Tommaso fatto di matita nera e tratteggiato divinamente, che pare di mano d'un Angelo, con quei begli occhi, e bocca e naso, vestito all' antica, e in mano tiene un ritratto o medaglia, che si sia; sbarbato e in somma da spaurire ogni gagliardo ingegno. Vedemmo anco altri disegni come sopra." (Steinmann-Pogatscher: Rep. f. Kunstw. 1906, XXIX, S. 506.)

Dass dieser Karton sich nicht erhalten hat, ist nicht genug zu beklagen. An anderer Stelle (II, S. 56) sprach ich zögernd die Vermuthung aus, Michelangelo habe das Porträt vielleicht für den einen Apostel (Thomas?) im Jüngsten Gericht verwerthet.

III

Die Leda

1. Geschichtliches.

Die erste Begegnung Michelangelos mit Alfonso I., Herzog von Ferrara, fällt in das Jahr 1512. Am 4. Juli kam Alfonso nach Rom, wo er bis zum 19. verweilte. An einem der Tage seines Aufenthaltes besuchte er den Meister in der Sixtinischen Kapelle. Grossino berichtet darüber an Isabella d'Este Folgendes. (Alessandro Luzio: Federigo Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II in: Archivio della R. Società Romana di storia patria 1886. vol. IX, 540. Steinmann, Sixt. Kapelle II, 729.)

„Seine Exellenz wünschte sehr die Decke der grossen Kapelle zu sehen, die von Michelangelo ausgemalt wird, und Herr Federico erreichte es durch Vermittlung Mondovis, dass man im Auftrage des Papstes den Meister um Erlaubniss bat. Mit mehreren Personen stieg der Herzog zum Gewölbe hinauf; nach und nach stieg ein Begleiter nach dem anderen wieder hinab, und der Herzog blieb mit Michelangelo allein und konnte sich an jenen Figuren nicht satt sehen und bewies ihm grosse Liebenswürdigkeiten, sprach auch seinen Wunsch, er möge ihm ein Gemälde machen, aus, machte ihn reden und bot ihm Geld an, und Michelangelo hat versprochen, es ihm zu machen."

Welchen Vorwurf dieses Gemälde behandeln sollte, erfahren wir nicht. Jedenfalls wurde es nicht ausgeführt. Als Michelangelo im Herbst 1529 in Ferrara sich aufhielt, wiederholte Alfonso seinen Wunsch und gab ihm den Auftrag auf eine Leda, mit deren Ausführung sich der Künstler während seiner Thätigkeit als Festungsbaumeister beschäftigte. Als das Bild fertig war, gab er durch Guarini, früheren Gesandten in Florenz, dem Herzog Nachricht. Dieser sendet am 22. Oktober 1530 einen Jacopo Laschi, gen. il Pisanello, nach Florenz, das Werk abzuholen, mit folgendem, aus Venedig an Michelangelo gerichteten Brief:

„Theuerster Freund. — Messer Alessandro Guarini, früher mein Gesandter in Florenz, hat mich wissen lassen, was Ihr ihm bezüglich des für mich angefertigten Bildes sagen liesset, und ich habe mich sehr darüber gefreut. Und da ich schon so lange Zeit, wie ich Euch mündlich gesagt, den Wunsch gehegt, eines Eurer Werke

in meinem Hause zu haben, dünkt mich, bis ich dieses sehen kann, jede Stunde ein Jahr. Und so sende ich vorsätzlich den Überbringer dieses, meinen Diener, genannt den Pisanello, und bitte Euch, es durch ihn mir zu senden und ihm Rath und Weisung zu ertheilen, wie es sicher transportirt werden kann. Und nehmt keinen Anstoss daran, dass ich Euch heute durch den Boten noch nicht die Bezahlung sende, denn ich habe weder von Euch gehört, was Ihr verlangt, noch kann ich den Werth selbst beurtheilen, da ich es noch nicht gesehen. Wohl aber verspreche ich Euch, dass Ihr die Mühe, die Ihr mir zur Liebe auf Euch genommen, nicht verloren habt und Ihr würdet mir die grösste Freude machen, wolltet Ihr mir schreiben, wie viel Ihr wünscht, dass ich Euch sende, denn ich bin Eures Urtheiles bei der Abschätzung viel sicherer, als des meinigen. Und ich versichere Euch, dass ich, ganz abgesehen von der Bezahlung Eurer Arbeit, immer den Wunsch haben werde, Euch Freude und Annehmlichkeit zu bereiten, sowie es nach meiner Meinung Euer hoher Werth und Eure seltene Begabung verdient, und inzwischen und allezeit biete ich mich von Herzen Euch in Allem an, was ich Euch Willkommenes zu thun im Stande bin.“ (Campori: Atti e Mem. della Dep. di storia patria dell' Emilia 1881. N. S. VI, p. I.)

Wie die Ungeschicklichkeit des Abgesandten, Michelangelos Stolz empörend, Diesen veranlasste, das Gemälde, statt es dem Herzog zu senden, später seinem Schüler Antonio Mini zu schenken, ist bekannt (s. meinen I. Band S. 112). Dies geschah im Herbst 1531. Zugleich mit dem Bilde erhielt, für welche Vorgänge Clemens VII. sich interessirte (Frey: Briefe 313), Mini auch den Karton zu demselben. Beide wurden dem, mit grossen Hoffnungen auf den König nach Frankreich Reisenden, der sich in Gesellschaft eines jungen Malers Benedetto del Bene befand, nach Lyon nachgeschickt. Am 23. Dezember schreibt Antonio seinem Meister von dort, dass er, von Francesco Tedaldi freundlich aufgenommen, in Lyon bleiben werde, bis die Leda eingetroffen sei, die er dem König zu verkaufen gedenkt. An diesem Gedanken hält er fest, obgleich auch in Lyon ihm Anerbietungen gemacht werden. Am 11. Januar 1532 ist die Tafel, die per Schiff gesandt wird, noch nicht eingetroffen. Dann aber am 9. März theilt er Michelangelo mit, dass er den Auftrag hat, nach dem Karton drei Gemälde der Leda anzufertigen (Frey: Briefe 315 ff.). Über eine Kopie, die Benedetto del Bene gemacht hat, haben wir bestimmte Nachrichten. (Tedaldis Brief vom 11. Februar 1532 bei Gotti I, 202 und dann seinen Ricordo ebendaselbst S. 201.) Im Sommer 1532 begab er sich mit dem Original und der Kopie nach Paris, wo er zweimal je zwei Monate sich aufhielt (bis März 1533), seine Hoffnungen aber

enttäuscht sah, da der König sich nicht dort befand. Bevor er im März 1533 nach Lyon zurückkehrte, deponirte er die Bilder bei einem Giuliano Bonaccorsi, der ihn um dieselben betrogen hat. Vergeblich suchte er, im Mai wieder nach Paris gehend, sein Recht, und ist Ende 1533, durch diese und andere Enttäuschungen gebrochen, gestorben.

Auf welche Art Antonio um seinen Besitz gekommen, sagt uns ausführlich ein am 1. Juli 1540 in Lyon geschriebener Ricordo Tedaldis, welch' letzterer durch Darlehen an Mini zum Mitbesitzer des Michelangelo'schen Gemäldes (der Hälfte des Werthes) geworden war (Gotti I, 201). Er lautet:

„Ich erinnere mich, wie im August oder besser in der Mitte des Jahres 1532 Antonio Mini, auf seiner Heimkehr von Nantes in der Bretagne, nach Paris in das Haus des Giuliano Bonaccorsi ein Gemälde mit der Darstellung der Leda von der Hand Michelangelos, an dem ich halben Antheil hatte, brachte: auch brachte er aus genanntem Orte ein anderes, das er hier in Lyon von einem seiner Gehülfen, Namens Bettino del Bene, als Kopie ausführen liess; und er brachte sie in das Haus des Giuliano, als seines Freundes. Dann, etwa ein Jahr später, wollte Mini die beiden Ledabilder fortnehmen, oder besser gesagt, sie dem Hause jenes Bonaccorsi entführen, um ein Geschäft damit zu machen. Bonaccorsi aber wollte sie ihm nicht geben und behauptete, Nichts von ihm erhalten zu haben; jene Leden hätte ihm auf Wunsch des Königs Luigi Alamanni ins Haus gebracht. Hiergegen erhob Mini am 6. August 1533 Protest und forderte die Herausgabe der beiden Leden, Klage auf allen Schaden und alle hieraus entstehenden Kosten erhebend. Giuliano antwortete hierauf vor zwei Notaren, wie ich gesagt: nämlich dass er Nichts von Mini erhalten, und Messer Luigi Alemanni auf Wunsch des Königs die beiden Leden in sein Haus hätte bringen lassen. Das war eine Lüge; denn nach dem Tode Antonio Minis erhielt ich einen Brief, den besagter Messer Luigi am 26. Januar 1534 an Giuliano gerichtet hat und in dem er sagt, nicht er, sondern Mini habe die Leden in sein Haus gebracht, wie Mini im Protest es gesagt. Diesen Brief habe ich absichtlich von Messer Luigi schreiben lassen, um zu beweisen, dass Jener falsch ausgesagt. Den Protest, von zwei Notaren ausgefertigt, sandte ich zusammen mit Luigis Brief am .... nach Florenz an Giov. Battista Mini, Antonios Onkel, um den Versuch zu machen, ob man von dort aus zu seinem Eigenthum gelangen könne; den Empfang bestätigte mir ein Brief Giovan Battistas vom 23. Februar 1539. Und da ich den halben Antheil an der Leda Michelangelos behaupte, habe ich diesen Ricordo gemacht, damit mein Erbe, falls ich ihn nicht selber früher geltend gemacht, ihn geltend mache, wenn er in Florenz, wo man summa-

risch Gerechtigkeit übt, zu seinem Eigenthum gelangen kann; denn hier (in Lyon) würde man damit in hundert Jahren nicht zum Ziele kommen. Diese Leda, oder besser gesagt der halbe Antheil an ihr, kostete mich zuerst, als ich ihn meinem Bruder Papi Tedaldi abkaufte, 140 Golddukaten, wie meine Bücher ausweisen. Dann aber sind soviel Kosten dazu gekommen, dass sie bis Nantes für meinen Theil 210 Dukaten machen" u. s. w. Er giebt weiter den Werth des Bildes auf 1000 Dukaten an und schliesst den Ricordo: „Viele sagen, Bonaccorsi habe das Gemälde dem König zum Geschenk gemacht und er habe eine grosse Belohnung hierfür empfangen; man sagt: ein Sekretariat, das 2000 Dukaten, nach Anderen noch viel mehr, werth sei."

Für die Folgen der Handelsspekulationen, die mit seinem Werke getrieben worden sind, sich zu interessiren, ist Michelangelo selbst zugemuthet worden. Giovan Battista Mini hat ihn, wie aus einem Briefe Ruberto Nasis an den Meister vom 1. Juli 5536 hervorgeht (Frey: Briefe 340), belästigt, indem er für sich und die Erben Antonios den halben Antheil an der Leda, falls der Prozess gewonnen wird, erstrebte.

Das Gemälde kam nach Fontainebleau und blieb dort bis zur Zeit Ludwigs XIII. Nach Roger de Piles (Abrégé de la vie des peintres, 1699, p. 221) hätte es der Minister Desnoyers wegen der Laszivität aus Gewissensgründen verbrennen lassen. Dies wäre also vor dem 10. April 1643, an welchem Tage Desnoyers den Hof des Königs verliess, geschehen. Florent de Comte (Cabinet des singularitez, 1702, II, p. 29) wiederholt diese Angabe. In einer Randbemerkung zu einem „Inventaire des tableaux et dessins du Roy" von Honasse 1691 heisst es: die Königin Mutter habe das Bild verbrennen lassen (Fernand Engerand: Chronique des arts 1898, 1. Okt.). Mariette (Observ. 74) sagt: „nachdem das Bild sehr ruinirt worden, sagt man, hätte der Minister Befehl gegeben, es zu verbrennen, dieser sei aber nicht ausgeführt worden". In einem sehr zerstörten Leinwandbilde, das er in Paris sah und das dann, durch einen mittelmässigen Maler restaurirt, nach England verkauft wurde, glaubte Mariette das Original zu erkennen.

Der Karton zur Leda kam mit anderen Zeichnungen aus dem Besitze Minis nach Florenz zurück, wo er von Bernardo Vecchietti erworben und in seiner Villa aufbewahrt wurde (Vasari. Borghini: Riposo, 1584, S. 13). Noch zu Goris Zeiten gehörte er der Familie Vecchietti (Not. stor. 111; Fanfari 99). Bald darauf, in den Tagen Bottaris, ward er von einem Mr. Lock (William Locke) gekauft und nach London (vgl. Stendhal: Peint. en Italie, Paris, Calman Lévi S. 350) gebracht, wo man ihn heute in der Royal Academy wiederzuerkennen glaubt. — Zu beachten aber ist, dass Ende des

XVII. Jahrhunderts in den Inventaren der Sammlung des Königs von Frankreich (von Le Brun 1683 und von Honasse 1691, vgl. Chronique des arts 1898, 1. Okt.) ein Karton der Leda von Michelangelo, sechs Fuss neun Zoll lang, mit schwarzer Kreide auf weisses Papier gezeichnet, erwähnt wird.

2. Das Gemälde. Zeichnungen und Kopien.

Die Fragen, um die es sich handelt, sind diese: ist der Originalkarton, ist das Gemälde Michelangelos erhalten?

Vernehmen wir zunächst, was die alten Zeugnisse berichten.

Vasari in der I. Auflage der Vite sagt: „una Leda in tavola, lavorata a tempera, che era divina." Condivi: „principiò un quadrone da sala, rappresentando il concubito del Cygno con Leda et appresso il parto del uova, di che nacquer Castore e Polluce, secondo che nella favola delli antichi scritto si legge". Diese Angabe übernimmt Vasari 1568, der auch die Geschichte vom Gesandten Alfonsos Condivi nacherzählt: „la Leda che abbraccio il Cigno, et Castore et Polluce, che uscivano dell' uovo, in certo quadron grande dipinto a tempera col fiato" — ebenso Varchi.

Von Vasari erfahren wir weiter, dass Enea Vico die Leda Michelangelos gestochen (V, 427) und dass er selbst, Vasari, nach dem Karton ein Gemälde für Ottaviano de' Medici (zugleich mit dem der Venus) ausgeführt habe (VII, 669). In einem Briefe vom 20. Juli 1541 an Francesco Leoni, der sich in Venedig befand, spricht er von seiner Absicht, in der nächsten Woche die zwei Bilder der Leda und der Venus ihm zu senden. Offenbar sind dies die beiden für Ottaviano angefertigten Bilder; es könnte sich aber auch um Wiederholungen handeln (VIII, 283). Anstatt sie zu senden, hat er sie dann selbst nach Venedig, wo er sich 1542 aufhielt, gebracht und sie an Don Diego de Mendoza für 200 Goldskudi verkauft (VII, 670, wo wieder erwähnt wird, dass sie nach Michelangelos Karton angefertigt waren).

Wir erfahren also von zwei oder drei gemalten Kopien der Leda: eine oder zwei von Vasari, eine von Benedetto del Bene, und von dem Stich Enea Vicos. Die Benedetto'sche Kopie kam nach Paris, die eine von Vasari höchst wahrscheinlicher Weise durch Mendoza nach Spanien. Vielleicht ist sie später nach Italien zurückgekehrt, denn in einem Verzeichniss der „quadri mandati dalla Spagna a Parma arrivati 22. Aprile 1722" (Le Gallerie nazionali 1902, V, 289), finde ich unter Nr. 1, freilich wie bei allen diesen Bildern ohne Angabe des Malers: „una tavola grande che rappresenta la favola di Leda con Giove trasformato in Cigno."

Zu bemerken ist, dass auch Annibale Caro, der Vasari 1548 um ein Gemälde bat, Diesem vorschlug, falls er ihm nicht Venus

und Adonis malen wolle, die Leda zu wählen: „se non voleste far più di una figura: la Leda, e spezialmente quella di Michel Angelo mi diletta oltre modo" (Lett. Padua, 1763, I, S. 300). Es ist aber bei der ersten Idee: Venus und Adonis geblieben.

Nach Condivis Angabe zeigte das Gemälde neben der Hauptgruppe die Geburt der Dioskuren aus dem Ei. Man brauchte hierauf kein entscheidendes Gewicht zu legen, wiederholte Vasari diese Aussage nicht, er, der, wenn auch nicht das Bild, so doch den Karton kannte, ja kopirt hat! Wäre Condivi im Irrthume gewesen, würde Vasari ihn doch korrigirt haben — diese Annahme ist die zunächst naheliegende.

Wir gehen nunmehr zu der Betrachtung der erhaltenen Ledadarstellungen, die in Beziehung zu Michelangelos Werk stehen, über. Und hier habe ich an erster Stelle zwei bisher nicht beachtete, unzweifelhaft ächte Zeichnungen des Meisters anzuführen.

A. Originalstudien zur Leda.

I. Paris, Louvre Nr. 775. Kleine Röthelstudie. Thode 479. Im Wesentlichen entspricht die Darstellung den später zu besprechenden Gemäldekopien. Abweichend ist die Haltung des vorderen linken Armes, der, etwas im Ellenbogen gekrümmt, sich mit der Hand auf den Boden aufstützt. Die Haltung des Kopfes, an dem schon ein diademartiger Kopfputz angedeutet ist, ist fast aufrecht, das linke Bein noch nicht so stark in die Höhe gezogen und nach hinten gedreht: die Lage ist gestreckter. Die Stellung des Schwanes ist noch nicht ganz fixirt, der hintere Flügel noch nicht erhoben, sondern an seiner Stelle sieht man den gekrümmten Körper des Vogels. Auch liegt dessen Hals noch nicht fest an der Frauenbrust, sondern hebt sich über dieselbe in einem sanften Bogen. Im Rücken der Leda ist das Gewand kissenartig emporgezogen.

II. Paris, Louvre 815. Thode 500. Röthel. Eine grossartige Skizze, die sich den Gemäldekopien schon sehr nähert, denn die Haltung des Kopfes, der Beine und auch des linken Armes entspricht ihnen ganz. Das Gewand im Rücken wirkt hier ballenartig. An Stelle des Diadems trägt der Kopf ein Tuch. Die Stellung des Schwanes ist noch nicht die definitive, auch hier sind die Flügel nicht ausgespannt, was links eine Leere in der Komposition zur Folge hat.

Auf beiden Zeichnungen fehlt jede Andeutung der Dioskuren. Sie bereiten unmittelbar die definitive Komposition vor. Ganz anderer Art ist

III. Florenz, Uffizien 1476, 18737. Thode 226. Jacobsen und Ferri Taf. XV. Letztere sehen mit Recht in dieser Studie einen ersten, dann aufgegebenen Gedanken zum Gemälde. Leda liegt in üppigster Stellung mit dem Oberkörper auf dem Schwan, der von hinten den Kopf über sie erhebt und sie in die Brust beisst. Ihr Kopf und ihr rechter Arm sinkt herab, das eine Bein ist über das andere geschlagen (hier ist ein Pentimento).

Wenn Jacobsen und Ferri auch in einer kleinen, undeutlichen Skizze auf dem Blatte in den Uffizien (140, 613), welches ein erster Entwurf zum Karton von Pisa ist, eine Leda erkennen wollen, kann ich ihnen nicht Recht geben: es ist ohne Zweifel eine sitzende Figur, die auf ihrem rechten Beine ein stehendes, sie umhalsendes Kind hält. (S. oben I, S. 100.)

B. Kartons.

IV. Der Karton in der Royal Academy in London. Thode 553. Die sehr grossen Verhältnisse entsprechen dem Condivi'schen Ausdruck: quadrone. Die Komposition der Gruppe entspricht genau den Gemäldekopien, und zwar zeigt das den ganzen Hintergrund verkleidende grosse Tuch speziell das Gemälde in der Nationalgalerie. Daran zu zweifeln, dass dies der bei Vecchietti befindliche, von Vasari und Borghini als ächt bezeichnete Karton, den Locke nach England brachte, liegt kein Grund vor und ich sehe nicht ein, warum Passavant (Kunstreise S. 33) und Waagen (Works of art and artists III, S. 344) die Ächtheit in Frage stellten. Es ist ein Werk von höchster Vollendung und grösster Herrlichkeit, von geradezu überwältigender Wirkung.

Zu bemerken ist nun aber eine bisher unbeachtete, wichtige Thatsache. Rosinis Reproduktion dieses Kartons (II. Aufl. V, S. 65) zeigt links unter dem Schwanenflügel ein schräg liegendes Ei, in dem ein liegendes Kind angedeutet ist, und dahinter gewahrt man die zwei sich vorbeugenden und auf das Ei herabschauenden, knieenden Dioskurenknäblein. Diese Figuren sind heute nicht mehr zu sehen. Der Karton scheint hier beschnitten worden zu sein.

Ein anderer Karton befand sich, wie oben bereits gesagt, noch 1691 im Cabinet du Roy (F. Engerand in der Chronique des arts, 1898, 1. Oktober). Er wird im „Inventaire des tableaux“ von Le Brun 1683 mit folgenden Worten erwähnt: „un dessin de Michelange représentant une Leyda, large de 6 pieds 9 poulces.“ Dabei Randbemerkung: veu à Paris 8 aoust 1690. Und in dem Inventaire von Honasse 1691 heisst es: un dessin de Michelange représentant une Leyda, lequel dessin est à la pierre noire sur du papier blanc.

Engerand meint, dass auch die Zeichnung auf den Befehl Ludwigs XIV. verbrannt worden sein dürfte.

C. Gemälde.

V. London, National Gallery. Nicht ausgestellt. Kleine Abbildung bei Michaelis. Die Abbildung bei Knapp S. 163, angeblich das Londoner Bild wiedergebend, ist nicht eine Reproduktion desselben, sondern der Dresdner Kopie. Es wurde 1838 vom Herzog von Northumberland der Galerie geschenkt. Es blieb unbeachtet, bis Sir W. Boxall es 1868 reinigen liess (Baron de Triqueti, Gaz. d. b. a., 1869, I, 160). Burton und Reiset erklärten sich für die Ächtheit (Gaz. d. b. a., 1877, XV, 246 ff. und Chronique des arts 1877, S. 235), nachdem der Baron de Triqueti die Vermuthung, es sei von Daniele da Volterra, aufgestellt. Für die Ächtheit haben sich Michaelis und Woermann, gegen sie J. P. Richter und Berenson ausgesprochen. — Das Bild war arg beschädigt und von einem Stümper mit Ölfarbe übermalt worden, wobei das rothe Gewand in ein blaues verwandelt wurde. Der Restaurator Pinti entfernte die Ölschicht, und die alte Tempera kam zum Vorschein. Nach Burtons Zeugniss hatte Pinti nur am Kopf einige Kleinigkeiten zu retuschiren begonnen, um dann sofort von Boxall an der Fortsetzung gehindert zu werden (nach Michaelis). Meine eigene Untersuchung gab mir die Überzeugung, dass auch diese Temperamalerei in früherer Zeit schon — sowohl der Körper in seiner bläulichen Modellirung, als das rothe Tuch — übermalt worden ist. Von Ursprünglichem konnte ich kaum noch Etwas gewahren. Und dennoch ist die Gesamtwirkung noch grossartig. Wie in dem Karton bildet den Hintergrund ein aufgehängtes Tuch. Die Erscheinung des nackten Körpers vor demselben muss dereinst wundervoll gewesen sein. Auffallender Weise ist auch das Gemälde links, genau so wie der Karton in der Academy, verkürzt, und es fehlen die Kinder und das Ei.

Sollen wir annehmen, dass das Gemälde (schon frühzeitig, etwa durch jenen ersten Restaurator) beschnitten ward, und dem entsprechend dann (in London) auch der Karton? Dass das Bild identisch ist mit dem, welches Mariette sah, darf mit Sicherheit angenommen werden. Es bleibt aber die Frage offen, ob es das Original oder Benedettos Kopie ist. Es hat zu sehr gelitten, als dass man ihm selbst die Beantwortung entnehmen könnte. Ein bestimmtes Urtheil ist unmöglich. Gegen die Originalität spricht die Thatsache, dass es auf Leinwand gemalt ist, während das Original „una tavola“ genannt wird, also aus Holz war. Auch sind

Mariettes Aussagen unsicher. Wenn er annimmt, das Original sei nicht verbrannt worden, so widersprechen dem doch die oben angeführten positiven Aussagen. Mariette wusste Nichts davon, dass sich früher auch eine Kopie, die des del Bene, in Paris befunden habe. Als ihm jenes zerstörte Exemplar vor Augen kam, dachte er daher sogleich an das Original und wurde durch den Wunsch, es wiederzufinden, zu der Annahme verleitet, es sei nicht verbrannt worden (vgl. auch die Bedenken von Mantz, Gaz. d. b. a. 1876, XIII, 159.)

Ich meine, man darf nicht daran zweifeln, dass Michelangelos Werk wirklich der Prüderie zum Opfer gefallen ist, und muss es für wahrscheinlich halten, dass das Londoner Exemplar die Kopie von Benedetto del Bene ist, bleibt es auch nicht ausgeschlossen, dass es sich um eine andere alte Kopie handelt. In den folgenden Gemälden ist Leda genau wie im Karton und im Londoner Bilde wiedergegeben.

VI. Berlin, K. Schloss. Dargestellt ist nur die Leda. Ei und Kinder fehlen.

VII. Venedig, Museo Correr. Stammt aus dem Besitze des Antiquars Cav. Favenza, bei dem es bis vor einigen Jahren sich befand. Jacobsen glaubt, die Kopie sei von einem Nachahmer Correggios angefertigt worden. (Rep. f. Kunstw. 1899. XXII, 28.) Mir scheint vielmehr: von einem Nachahmer des Andrea del Sarto, vielleicht Pontormo. Die malerischen Qualitäten sind bedeutender Art. Auch hier fehlen Ei und Kinder.

VIII. Dresden, K. Gemäldegalerie Nr. 71. 1723 aus der Sammlung Wrzowecz in Prag. Auch hier fehlen die Kinder und das Ei. Doch ist zu bemerken, dass der Platz für dieselben vorhanden wäre, das Gemälde hat also die gleiche unverkürzte Figur wie der Karton in der Rosini'schen Abbildung. Doch sehen wir hier eine Landschaft im Hintergrunde, und zwar ist sie unverkennbar niederländischen Charakters. Der Hübner'sche Katalog sagte: „vielleicht von Rubens Hand." Hiergegen erklärte sich J. P. Richter, der die Landschaft mehr in der Art des Heemskerk fand und die Annahme, die Gruppe sei eine Kopie der Michelangelo'schen, zurückwies. Es wäre nicht glaubhaft, dass der Meister sich selbst kopirt, nämlich die „Nacht" für die Leda benutzt habe. (Z. f. b. K. 1877. XII, S. 228.) Woermann sagt: die Landschaft zeigt die Hand eines Niederländers der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Es sei, wie auch Bode meine, nicht unmöglich, dass Rubens selbst der Autor sei, der das Original um 1620 in Fontainebleau könnte kopirt haben. (Rep. XVIII, 405 f. und Katalog der Dresdener Galerie.)

Gegen die Autorschaft Rubens' scheint mir freilich die unangenehm wirkende Härte in den Tönen des Inkarnates: blaugrünliche Schatten, kühlgelbliches Licht, rothe Fleischparthieen zu sprechen. Aber der Kopist gehört jener Zeit und Richtung an.

Was aus einer Kopie geworden ist, die nach der „Presse" (Juni 1853) von einem Herrn J. Baïssas aufgefunden worden war, weiss ich nicht. Sollte sie das Exemplar sein, das später Favenza in Venezia besass, also Nr. VII? (Vgl. Zitat bei Jacobsen a. a. O.)

Erhalten sind also: die Kopie des Benedetto del Bene (vermuthlich) in London, eine Kopie in der Art des Pontormo, der übrigens ja, wie wir wissen, einen anderen Karton Michelangelos, die Venus, kopirt hat, in Venedig, die Kopie eines Niederländers aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts in Dresden und die Berliner Kopie. Sollte diese letztere die von Vasari ausgeführte sein?

Sehr auffallend ist es nun, dass alle vier nicht nur, wie begreiflich, in der Gestalt der Leda, sondern auch darin übereinstimmen, dass das Ei und die Kinder nicht dargestellt sind.

D. Kupferstiche.

IX. Enea Vico. B. XV. p. 294. N. 26. Bez. Aen. V. P. MDXLVI. Woermann hebt die Verschiedenheiten in der Komposition von den Gemäldekopien richtig hervor; „Ledas Kopf zeigt eine andere Gestalt und eine andere Haltung; auch fehlen ihm das Diadem und die Flechten; Ledas vorderer Arm ist nicht, wie auf den Gemälden, im Ellenbogen rechtwinkelig zurückgebeugt, sondern hängt, ebenfalls etwas zurückgebeugt, gerade herunter; die Schwingen des Schwanes sind kleiner und nüchterner behandelt; vor allen Dingen aber schmiegt sein Hals sich nicht, wie in den Gemälden, fest an den Leib und die Brust der Leda an, sondern entfernt sich im Bogen von ihrer Brust; und nur sein Schnabel berührt, wie auf den Gemälden, zum Kuss ihre Lippen." Woermann, dem Vasaris bestimmte Aussage über Vico entgangen ist, schliesst nun aus diesen Abweichungen, dass Enea Vico gar nicht nach Michelangelo, sondern vermuthlich nach einem antiken Relief gezeichnet habe. Er drückt sich aber vorsichtig aus: „oder nach einer anderen Zeichnung Michelangelos". Nun: dies letztere ist der Fall. Vicos Leda stimmt ganz mit dem Entwurfe des Meisters im Louvre I. Dass er eine solche Zeichnung besessen und gestochen hat, ist nicht befremdlich — wir wissen von mehreren ähnlichen Fällen. Er scheint geradezu darauf ausgegangen zu sein, Entwürfe berühmter Werke zu erhalten.

Drei andere Stiche hat Woermann in dem Rep. f. Kunstw. 1885. VIII, S. 405 ff. bekannt gemacht. Früher erwähnt waren sie nur

von Heinecken (Nachr. von Künstlern und Kunstsachen 1768 I, 402) worden. Alle drei zeigen das Ei und die beiden Knaben, und zwar, wie ich gleich bemerken muss, in genau derselben Weise, wie die Rosini'sche Abbildung nach dem Karton.

X. Cornelius Bos. Heinecken I a. Die Komposition im Gegensinne zu den Gemälden. Bez. Michael Angelus Inventor und C. B. (im C noch ein kleines J). Eine Inschrift besagt:

> Formosa haec Leda est, cignus fit Juppiter, illam
> Comprimit, hoc geminum quis credat parturit ovum.
> Ex illo gemini pollux cum castore fratres
> Ex isto erumpens Helena pulcherrima prodit.

Nach J. E. Wessely von Cornelius Bos, welcher Ansicht sich Woermann angeschlossen hat.

XI. Kopie nach Bos. Heinecken 1. Im Sinne der Gemälde. Bez. Michael Angelus inv. Heinecken hielt das Blatt für das Original, das der Stecher von X kopirt habe, und meint, es könne von Marcanton sein. Woermann meint in X das Original zu erkennen.

XII. Et. Delaunes. Dumesnil 307. Heinecken 1 b. Im Sinne der Gemälde. Kleiner und roher, als XI. Bez. S., was Heinecken auf Etienne Delaunes (Stephanus) deutete. Mit Recht. Das Blatt wird von Robert Dumesnil in dem Werk Etienne Delaunes' IX p. 93. Nr. 307 beschrieben. (J. Janitsch: Rep. f. K. IX, 247. Woermann ebd. S. 360.)

Da XI und XII Kopien sind, hat nur der Stich des Cornelius von Bos (oder Bosch) beweisende Kraft für die Frage nach dem Original der Leda, und Woermann hat dieselbe Michaelis gegenüber geltend gemacht. Bos hat den grössten Theil seines Lebens in Rom zugebracht, wo er (bis etwa 1571) vornehmlich nach Raphael und Giulio Romano arbeitete. Ob er auch in Paris gewesen und dort das Original gesehen, ob er nach dem Karton in Florenz gestochen oder eine Zeichnung nach dem Karton als Vorlage gehabt, ist nicht zu sagen.

E. Skulpturen.

XIII. Bartolommeo Ammanati. Kleine Marmorkopie der Gruppe im Museo nazionale zu Florenz Nr. 132. Sie kam durch eine Erbschaft der Vittoria della Rovere an das Mediceische Haus. Am 22. Januar 1780 wurde sie von Poggio Imperiale in die Galerie gebracht.

Unter den mir bekannt gewordenen älteren italienischen Plaketten findet sich keine Kopie der Komposition. Zumeist ist Leda stehend dargestellt, einmal sitzend (Berlin, Beschreib. Taf. LXIII,

Nr. 824). Nur eine liegende kenne ich in einem kleinen Bleiguss (ebd. Nr. 825), doch ist die Stellung eine andere als bei Michelangelo. Die von Molinier Nr. 587 in der Coll. Dreifuss erwähnte blieb mir unbekannt. Zu bemerken ist, dass in den meisten Plaketten die Dioskurenknaben dargestellt sind. So auch in einer Plakette des Giov. Bernardi da Castelbolognese im Museo nazionale zu Neapel, die wohl nicht ohne Kenntniss der Michelangelo'schen Komposition, wenn auch in freier Gestaltung, entstanden ist. (Abb.: Le Gall. naz. IV. Taf. V, 124. Hier auch die Kinder Helena und Klytämnestra.) Auch in Peter Flötners Plakette (Abb. F. F. Leitschuh: Flötnerstudien. 1. Das Plakettenwerk, Taf. X, 72), darf man, obgleich Leda sitzend, den Schwan auf dem Schoosse, dargestellt ist, wohl einen Anklang an Michelangelo gewahren. Deutlicher tritt Dessen Einfluss in den folgenden drei Darstellungen hervor.

XIV. Plakette, Bleiguss aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Abb. Die italienischen Bronzen Taf. LXXVI, 1340. Leda ist hier in halb sitzender Stellung mit aufgestütztem rechtem Arme gegeben. Die allgemeine Anordnung und das Diadem verrathen die Benutzung des Werkes.

XV. Bronzerelief, an Werke Germain Pilons erinnernd. Paris, Louvre. Sammlung Thiers 94. Freie Benutzung. Der Schwan windet hier den Kopf um den Hals der Leda herum.

XVI. Medaille des XVI. Jahrhunderts. Berlin, Münzkabinet. Bez. Transilvania capta. Eine bei Trophäen liegende Frau mit einer Krone in der ausgestreckten Linken. Freie Benutzung.

3. Michelangelos Vorbild.

In überzeugender Weise hat Ad. Michaelis in einem Aufsatz des Strassburger Festgrusses an Anton Springer (Berlin 1885, S. 33) dargelegt, dass Michelangelo an eine antike Komposition angeknüpft und derselben das Motiv seiner Gruppe entlehnt hat. Vielleicht war es das Sarkophagrelief, das um die Mitte des XVI. Jahrhunderts „in domo Corneliorum" (auf dem Quirinal) sich befand und im Codex Pighianus der Berliner Bibliothek (auch in der Koburger Handschrift) abgezeichnet ist. (Abb. Michaelis S. 41. Robert: Die antiken Sarkophagreliefs Taf. II, 3.) Doch giebt es auch ein anderes Relief, in der Sammlung Cassiano dal Pozzos in Windsor, und Gemmen, welche in ganz ähnlicher Weise die gelagerte Leda zeigen. (Robert: a. a. O. II, 4, vgl. dort auch II, 6, Relief in Rom, Palazzo Corsetti, das freilich erst 1726 gefunden ward, den gleichen Typus.) Von sklavischer Nachahmung kann bei Michelangelo natürlich nicht die Rede sein. „In den antiken Darstellungen breiten

sich die Flügel wie Arme aus und dienen der ganzen Gruppe als Hintergrund; auf dem Gemälde entsprechen sie der Bewegung des Thieres und verstärken den Eindruck des stürmischen Andranges. Von den Armen Ledas dient dort der eine in bequemer Haltung als Stütze des Körpers, der andere ist entweder gar nicht sichtbar oder es ist ihm kein besonderes Motiv zugetheilt; bei Michelangelo ist der eine Arm in höchst charakteristischer Bewegung zurückgeworfen, der andere dient nicht bloss die Gestalt Ledas selbst, sondern die ganze Gruppe fester zusammenzuschliessen. Ebenso hat das auf den Sarkophagen ausgestreckte Bein bei Michelangelo durch die veränderte Bewegung neue Bedeutung gewonnen; zugleich ist dadurch der Vortheil erzielt, die ganze Komposition erheblich zu kürzen und besser abzurunden.“ Durch die aufrechte Haltung des Schwanes in den Antiken, die im Gemälde in die anschmiegende verwandelt wird, ergiebt sich die freie Bewegung des Halses, dessen Kopf Ledas Munde zustrebt. Der Antike entnommen ist auch das Gewandstück und die polsterartige Rückenlehne.

Jeder Zweifel an der Richtigkeit der Behauptung Michaelis' erscheint ausgeschlossen. Gäbe es aber einen solchen, so würde er definitiv durch den von mir aufgefundenen ersten Entwurf zum Gemälde im Louvre Nr. I beseitigt. Denn hier tritt die Beziehung zu der Antike in dem vorderen Arm der Leda und in der Halsbewegung des Schwanes noch deutlicher hervor.

Wenn Michaelis weitergeht und die Ähnlichkeit der „Nacht“ und der „Leda“ daraus erklärt, dass auch für die „Nacht“ Michelangelo schon das Ledarelief vorgeschwebt hat, so wird dagegen kaum Ernstliches einzuwenden sein.

4. Zusammenfassendes.

Aus dem Karton und dem Gemälde in London, sowie aus dem Stiche Enea Vicos zog Michaelis den Schluss, auf dem Gemälde sei die Geburt der Dioskuren nicht dargestellt gewesen. Condivis und Vasaris Aussagen seien auf das Missverständniss eines Beiden zu Ohren gekommenen Berichtes zurückzuführen. Die dem Künstler von ihnen zugemuthete Prolepsis sei eine Geschmacklosigkeit. Dieser Meinung widersprach Woermann, indem er auf den Stich des C. Bos und die beiden Kopien hinwies, welche das Ei und die Dioskuren zeigen, Enea Vicos Komposition als unabhängig von Michelangelo hinstellte und eine Verkürzung des Londoner Bildes als möglich annahm. Unsere weitergehende Untersuchung bestätigt Woermanns Urtheil. Die Rosini'sche Abbildung des Kartons Nr. IV zeigt, dass auch auf ihm die Kinder dargestellt waren; Vicos Stich erwies sich als die Kopie eines Entwurfes zu dem Gemälde; die Glaubwürdigkeit Vasaris wurde durch die Thatsache, dass er selbst den Karton

gekannt und kopirt hat, ausser Frage gestellt; und endlich zeigen fast alle nach Michelangelo entstandenen Plaketten jene Prolepsis, vor der übrigens auch Correggio nicht zurückgescheut ist. Michelangelos Komposition enthielt die hinter Ledas linkem Fusse knieenden zwei Knaben, die auf ein vorne schräg liegendes Ei schauen, in dem der Embryo eines dritten Kindes, der Helena, zu gewahren ist. Sowohl Condivis Ausdruck: „il parto dell' uova, di che nacquero Castore e Polluce", sowie Vasaris Angabe: „Castore e Polluce che uscivano dell'uovo", erklären sich, wenn sie auch nicht präzise sind, aus der Darstellung.

Zu erklären bleibt nur, wie die Verfertiger der Gemäldekopien in Berlin, Dresden und Venedig dazu kamen, sich auf die Hauptgruppe zu beschränken. Die Übereinstimmung in diesem Weglassen des Eies und der Knaben ist überraschend. Dass die nach dem Originalgemälde in Paris angefertigten Kopien, wie die Dresdener, die Zuthat nicht zeigen, liesse sich allenfalls daraus erklären, dass auf dem Original schon frühzeitig das Ei und die Kinder als anstössig entfernt worden sind. Dies geschah vermuthlich auch auf der del Bene'schen Kopie: auf dem Bilde in London. Und dies würde uns veranlassen, auch die Bilder in Berlin und Venedig für Kopien nach dem Pariser Bilde, nicht nach dem Karton zu halten. Denn dieser zeigte, wie Rosini beweist, die Geburt aus dem Ei noch in der Mitte des XIX. Jahrhunderts. Getilgt worden kann sie auf ihm erst später sein, wie man annehmen muss: im Hinblick auf das Gemälde in der National Gallery. Noch fehlt uns der Nachweis des einzigen sicher nach dem Karton angefertigten Bildes, nämlich des Vasari'schen. In ihm müssen wir die Geburt aus dem Ei voraussetzen. Oder hat Vasari, wie vielleicht auch andere Kopisten des Kartons (etwa der Verfertiger des Gemäldes in Venedig), aus ähnlichen Rücksichten, wie der Hof in Paris, die Anstoss erregenden Schwanenkinder bei Seite gelassen? Dies ist nicht sehr wahrscheinlich: auf den Plaketten wurden sie doch dargestellt! Wir bleiben hierüber noch im Dunkel.

IV

Der Karton zu Venus und Amor

Schon in der ersten Ausgabe erwähnt Vasari den auch vom Anonymus Magliabecchianus angeführten Karton einer Venus, „sehr fein in Kohle ausgeführt, den Michelangelo dem Bartolommeo Bettini schenkte". In der zweiten bezeichnet er die Komposition etwas näher: „eine Venus mit dem Kupido, der sie küsst, ein göttliches

Werk, das heute bei den Erben Bettinis sich befindet." Hier wird auch erwähnt, dass er für Diesen den Karton anfertigte: „fece e donò." Dies muss, wie aus dem Folgenden hervorgeht, Anfang der dreissiger Jahre geschehen sein. Das Gemälde nach dem Karton zu machen, wurde Jacopo Pontormo beauftragt, der kurz zuvor das „Noli me tangere" Michelangelos für Alfonso Davalos als Bild ausgeführt hatte.

„Da man sah, wie sehr Michelangelo Pontormo schätzte und mit welcher Sorgfalt und Vollkommenheit Pontormo die Zeichnungen und Kartons des Meisters in Farben ausführte, erreichte Bart. Bettini es, dass der ihm sehr befreundete Buonarroti ihm den Karton einer nackten Venus mit einem Kupido, der sie küsst, anfertigte, um ihn als Gemälde von Pontormo ausführen zu lassen und als Mittelstück in einem seiner Räume anzubringen, in deren Lunetten er vom Bronzino Dante, Petrarca und Boccaccio malen zu lassen begonnen hatte, in der Absicht, auch die anderen Dichter, die in Versen und in toskanischer Prosa die Liebe besungen haben, dort darzustellen. Und Jacopo, nachdem er den Karton erhalten, führte ihn mit Musse als Gemälde aus, in jener seiner Art, die, ohne dass ich sie zu loben brauchte, aller Welt bekannt ist." „Inzwischen hatte Jacopo die Venus nach dem Karton Bettinis vollendet und ein wunderbares Werk geschaffen. Doch wurde sie nicht dem Bettini für den verabredeten Preis übergeben, sondern von einigen Diebsgesellen, um Bettino zu kränken, fast gewaltsam dem Jacopo aus den Händen genommen und dem Herzog Alessandro gegeben. Bettini erhielt nur seinen Karton zurück. Als dies Michelangelo erfuhr, ärgerte er sich aus Liebe zu seinem Freund, dem er den Karton gemacht, und zürnte Jacopo. Man kann aber, obgleich Dieser vom Herzog 50 Skudi erhielt, nicht sagen, dass er Bettino betrogen, denn er gab die Venus auf Befehl Dessen, der sein Herr war, her." (Vasari VI, 276 f.)

Auch Vasari hat nach dem Karton ein Gemälde, und zwar für Ottaviano de' Medici — zugleich mit der Leda — angefertigt. Wie die Leda (siehe oben), hat er auch die Venus 1542 nach Venedig gebracht und dort an Don Diego de Mendoza verkauft (Vas. VII, 669, 670. VIII, 283). Ein zweites Gemälde der Venus „col disegno di Michelagnolo" führte er 1544 für Bindo Altoviti aus (Vas. VII, 672). Und, wie es scheint, zu gleicher Zeit ein drittes Exemplar, falls es sich nicht um das eben erwähnte handelt, denn in einem Briefe an Francesco Lioni in Venedig vom 21. Juli 1544 sagt er: „la nuda Venere o per me o prima forse, sarà portata; che ha auto tante fortune, che l'esercito di Dario non n'ebbe tanti. L'è viva ed è ancor vergine, contuttochè per esser buona roba ci sia stato voluto far il bordello; tamen la madre l'ha auta in custodia di sorte, che

è libera dal puttanesimo per mia mani. Quando sarà con voi, bisognerà ci aviate cura, che per esser di morbida maniera, non vi fussi levata sù.“ (VIII, 291) Auch diese Kopie scheint also nach Venedig gelangt zu sein — oder handelt es sich hier um eine Originalkomposition Vasaris?

Erwähnt finde ich in der älteren Litteratur folgende Kopien:

A. 1635 im Inventar des Palastes in Turin (Vesme in: Le Gall. naz. ital. III, 52, Nr. 437). „Venere nuda stesa in terra con Amore che la bacia et alcune mascare con arco e saette, in tavola. D. M. A. Buonarroti. Singolarissimo e de'migliori. A. p. 2. $2^1/_2$. L. p. $3^1/_2$. Vesme fügt hinzu, das Bild sei von Carlo Emanuele III. verbrannt worden.

B. 1685 in dem Verzeichniss der Gemäldesammlung des Heidelberger Schlosses (Thode und Zangemeister: Mitth. des Heidelb. Schlossvereins III, S. 197. Nr. 230) eine „Venus et Cupido, durch Angeli Bonarota“.

C. 1791. Ein Exemplar in der Galerie Giustiniani in Rom (Vasi: Itin. istrutivo di Roma. S. 429).

Ein antikes Wandgemälde, das von Vielen für Michelangelo gehalten wurde, führt Titi in seiner Descrizione di Roma (1763, S. 333) im Palazzo Barberini an: „una Venere giacente, dipinta sul muro, pittura antica, che ha molto della maniera del Bonarroti, onde alcuni la credono di sua mano.“ (Vgl. Crozat: Recueil d'Estampes. Paris 1720. I, pl. 1.)

In der Mitte des XIX. Jahrhunderts befanden sich — die Pontormo'sche nicht mitgerechnet — in Florenz selbst noch vier Kopien. (Comentario zur Vita Pontormos VI, 295.)

D. Eine, die damals nach ausserhalb von Toskana verkauft ward. Auf Holz gemalt in der Grösse des Originales, ohne die Embleme.

E. In der R. Guardaroba ein Exemplar, Grösse des Originales, in der Art des Angelo Bronzino. Ein Restaurator hat die Venus mit einem Gewand bekleidet.

F. Ebendaselbst: eine viel kleinere Tafel, von schwacher Hand. Der Kopist selbst hat hier das Gewand hinzugefügt.

G. Bei den Erben des Händlers Luigi Riccieri, auf Holz gemalt, ein Drittel kleiner als das Original, aber ganz mit ihm übereinstimmend. Aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts.

Hinzuzufügen, wenn nicht identisch mit D, ist

H. Ein Exemplar, das sich im Besitze von Edmond Blanc in Paris befand.

Nachweisbare Studien und der Karton.

I. Originalentwurf zur Komposition, eine flüchtige Federskizze in London, British Museum 1859—6—25—553. Thode 295. Fagan LII. Ber. 1504. Fagan erkannte die Beziehung zur Venus. Berenson gab diese zu, meinte aber, einen Entwurf zu Samson und Delila zu erkennen. In der That ist die vorne liegende Figur, die in der Stellung — aufgestützter linker, ausgestreckter rechter Arm, ausgestrecktes linkes gekrümmtes Bein — lebhaft an die Venus erinnert, männlich. Aber an Simson ist nicht zu denken, da die links hinter des Mannes rechtem Bein stehende Figur, viel zu klein für eine Delila, zweifellos ein Kind darstellt, das, von halb hinten gesehen, die Arme nach rechts bewegt. Unwillkürlich denkt man an Amor, und zwar, wie er im Begriff ist, zu schliessen. Es kann mir nicht zweifelhaft sein, dass es sich in der That um einen flüchtigen Entwurf für das Venusbild handelt. Die Studie zur Venus selbst ist nach einem männlichen Modell gemacht. Fagan meint: Amor richte den Pfeil auf die Mutter selbst, die ihn mit der rechten Hand abwehre. Das ist nicht bestimmt zu sagen. Man könnte auch denken, die Mutter gebe dem Knaben einen Auftrag und weise ihn auf ein Ziel hin. Das Motiv des Umhalsens scheint also erst später eingetreten zu sein.

II. Der Karton im Museo zu Neapel. Er zeigt die aus den Kopien bekannte Gruppe, links den Altar mit den zwei Masken und den Bogen. Vermuthlich befand sich ursprünglich auf dem Altar auch die Schale mit den Blumen. Sie ist heute nicht mehr erkennbar. Ich sehe keinen Grund, die Originalität der Zeichnung zu bezweifeln.

Kopien.

III. Pontormos Kopie in den Uffizien 1284. Die mächtige Gestalt der Venus, vor dem Pfeile haltenden Amor, der, von hinten mit dem linken Bein auf ihr rechtes steigend, sie umhalst und küsst, liegt auf blauem Tuch. Mit dem linken Arm, dessen Hand den Zeigefinger in weisender Bewegung hält, stützt sie sich auf und streckt den rechten, einen von Amor aus dem Köcher gezogenen Pfeil berührend, nach links aus; das mit einem Band durchflochtene Haar ist mit einem wulstförmigen Diadem aus Stoff bekrönt und hinten in einen Knoten gebunden. Das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte nach hinten scharf gekrümmt. Links steht ein altarartiger Tisch, mit einem Tuch bedeckt. Auf ihm liegen Pfeile und steht eine

mit Rosen gefüllte Schale. Um diese zieht sich ein Riemen, an dem zwei Masken herabhängen: die eine einen Satyr darstellend, die andere das ernste Gesicht eines Jünglings. Hinter den Masken lehnt ein grosser Bogen an dem Altar, und in dessen kastenartiger Öffnung unten sieht man die kleine Figur eines zu Boden gestürzten Jünglings. Im Hintergrund bergige Landschaft.

Das Gemälde wurde 1850 in der R. Guardaroba entdeckt. Nachdem das Gewand, mit dem ein Restaurator Venus bekleidet, von Ulisse Forni entfernt worden war, ward das Bild in die Akademie gebracht, von wo es 1861 in die Uffizien gelangte (Kommentar zu Pontormos Leben, Vas. VI, 291).

IV. Hamptoncourt, Galerie 616. Genau die gleiche Komposition. Dem kalten Ton und der porzellanartigen Behandlung des Fleisches nach dem Bronzino oder Salviati zuzuschreiben. Das Bild ward 1734 nach England gebracht und in Essex House am Strand ausgestellt. Es sollte am 16. Dezember 1734 in einer Lotterie verloost werden, doch kam es nicht dazu, da die Königin Karoline es für L. 1000 ankaufte (Duppa, S. 329; Jameson, a handbook to the public galleries of art, London 1842, II, 360; Fagan, S. 143). Hogarth hat es in seiner „Analysis of Beauty" satyrisirt (F. G. Stephens, Cat. of Satirical prints in the British Mus., Vol. III, p. II, S. 871, Nr. 3217). Er wollte es aus dem Palast von Kensington, wo es sich damals und noch zu Passavants Zeiten (Kunstreise, S. 46) befand, hinausgeworfen wissen. Ist dies das einst in Heidelberg befindliche Exemplar B?

V. Hildesheim, Museum. Eine Kopie, die 1884 aus dem Vorrath der Berliner Galerie dorthin kam (Verzeichniss der abgegebenen Gemälde, 1886, Nr. 233). Hier fehlt der Altar mit den Symbolen, der Kopf der Venus ist nicht im Profil, sondern etwas dem Beschauer zugewandt, ein Stück des rothen (nicht blauen) Gewandes ist über den Schooss gezogen und ein Lorbeerstrauch bildet den Hintergrund.

Das Gemälde befand sich im Besitze des Prof. d'Alton in Bonn, der es aus dem Nachlass eines Geistlichen erstand und für Michelangelos eigenes Werk hielt und radirte (A. W. v. Schlegel: Vorerinnerung zu dem Verzeichniss von d'Altons Gemäldesammlung 1840. Sämtliche Werke, hrsg. von Böcking IX, S. 375; vgl. auch Kugler im Kunstblatt 1842, S. 42; Kleine Schriften II, 358). Es wurde 1841 für die Berliner Galerie erworben. Kugler hielt es für Pontormo, doch ist es nur die Kopie eines Unbekannten nach Diesem.

VI. Neapel, Museum. Dies Exemplar, dem Bronzino zugeschrieben, zeigt auch die Kälte und Glätte der Farbenbehandlung wie IV. Es könnte von Salviati sein.

VII. Rom, Palazzo Colonna. Kopie nach Pontormo, wie die gleiche Landschaft verräth. Venus ist hier aber bekleidet. Sie trägt ein gegürtetes, gestreiftes, ärmelloses Hemd und das Gewand, auf dem sie liegt, ist über das linke Oberbein gezogen. Ist das Bild eines der von Vasari gemalten Exemplare oder von Salviati?

Eine freie Umwandlung der Komposition zeigt das kleine Gemälde Angelo Bronzinos in den Uffizien 1173.

Das, von einem unten mitgetheilten Sonett abgesehen, älteste uns bekannte Urtheil über das Werk, dessen Bedeutung bisher von den Biographen wenig geschätzt worden ist, stammt von Benedetto Varchi, der in den „due lezioni“ sagt: dasselbe, was der Venus des Praxiteles widerfahren sei, dass nämlich die Menschen sich in sie verliebt, geschah auch vor der Pontormo'schen Kopie der Michelangelo'schen Komposition. In neuerer Zeit äusserte sich d'Alton: „andere Maler haben in der Venus nur eine verliebte Göttin dargestellt. Michelangelo allein zeigt uns die Göttin der Liebe. Den Göttern sind die Gesetze der Anständigkeit eben so fremd, wie die Sucht, zu gefallen. Die Venus und Danae des Tizian liegen, ihrer Schönheit sich bewusst, bloss zur Schau; hier dagegen erscheint die Göttin in sinnvoller Bewegung. Ihre Formen sind mehr grossartig als zierlich. Eine Fülle von Kraft und Gesundheit, wie sie nur den Unsterblichen zukömmt, erhebt sie über die menschliche Gestalt. Ihre Mienen, voll Hoheit, verkünden ein über das Schicksal der Sterblichen erhabenes Gemüth.“ A. W. v. Schlegel fügt hinzu: „die Göttin erscheint hier im stolzen Bewusstsein ihrer Schönheit ruhig und nachlässig hingelehnt; die Leidenschaftlichkeit ist dem Kupido allein zugetheilt, dem wilden Knaben, der, zum Ausfluge auf zahllose Siege gerüstet, noch im letzten Augenblicke seiner Mutter einen Kuss raubt.“

Im Kommentar zu Pontormos Leben von Vasari wird bemerkt, man denke hier nicht an die wollüstige, süsslächelnde Göttin, die Königin von Paphos und Knidos, sondern an die Venus Urania, Tochter des Himmels und der Erde, die Mutter der Götter und der Menschen. Und auch Kupido sei nicht der anmuthige, schmeichelnde Genius des Praxiteles, sondern ein wilder, muthwilliger Knabe, boshaften Blickes und von robustem, fast grobem Gliederbau. Und doch hat Michelangelo, der das Schöne nur im Erhabenen fasste, Venus Aphrodite, die Göttin sinnlicher Lust, gemeint. Bogen und Pfeile bezeichnen die Wunden, welche solche Liebe schlägt, die Rosen das Vergängliche ihrer Wonnen, die jugendliche Maske den

Lug und Trug fleischlicher Freuden, die Satyrmaske die niederen und zügellosen Begierden. Der gestürzte Knabe bedeutet vielleicht das elende Ende Derer, welche die Vernunft den Begierden dienstbar machen, und auf diese dunklen Seiten weist auch das Trauertuch auf dem Altar, die trübe Luft, das blumenlose Terrain hin. Michelangelo habe den platonischen Gedanken, der in allen seinen Gedichten sich ausspreche, formen wollen:

> Voglia sfrenata è il senso, e non Amore;
> Che l'alma uccide. Amor può far perfetti
> Gli animi qui, ma più perfetti in cielo.

Im Wesentlichen möchte ich diesen Auffassungen zustimmen, im Einzelnen anders deuten. Amor, einem jungen Sturmgott vergleichbar, nimmt Abschied von seiner Mutter, um, Feuerkraft von ihren Lippen saugend, hinauszuziehen und sich Opfer zu suchen. Auf dem Altar der Liebe blühende Rosen sinnlichen Genusses, unter ihm das erbleichende Leben sich selbst verzehrender Sinnlichkeit. Zugleich aber in den zwei Masken die Symbolisirung der zwei Möglichkeiten der Liebe: das Herabsinken zum Thierischen und das Sicherheben zur Idee.

Den Ausgangspunkt für die grossartige Schöpfung bildeten Darstellungen der liegenden Venus, wie sie, im Zauberkreise der Dichtungen Polizianos und Lorenzo Medicis Botticelli und Pier di Cosimo geschaffen hatten. Namentlich der Erstere hatte in den Zeichnungen, die den Gemälden im Louvre und in London zu Grunde liegen, die Richtung auf eine grosse und feierliche Auffassung der Göttin eingeschlagen, freilich ohne etwas an dem leichten, spielerischen, quattrocentistischen Charakter der Eroten zu verändern. In jenen Bildern ist auch der Korb mit Rosen zu finden, die wir übrigens als Attribut auch in der Hand der Venus auf den zwei Bildern Tizians in den Uffizien sehen. — Von der nahen Verwandtschaft der Venus, dem gesamten Charakter nach, mit der Venus in des Piombo „Tod des Adonis“ (Uffizien) spreche ich an anderer Stelle.

Am Schlusse finde das Sonett eines Unbekannten, das von Frey in den Dichtungen (S. 271, Nr. CLXXIX) mitgetheilt worden ist, seinen Platz:

Sopra la miracolosa pittura de la Venere, da Michel'Agnolo disegnata et da il Pontormo colorita

> Deh, perche 'l bello et il buono, com' io vorrei,
> Non posso à pien' di te spiegare in carte!
> Che la natura esser' vinta da l'arte
> A chi mai non ti vidde, mosterrei.

Se cosi bella in ciel Venere sei,
Come si vede qui parte per parte,
Ben puossi, et con ragion, felice Marte,
Anzi beato dir fra gli altri i dei.

Non han le rose, le viole et i gigli
Si puro, acceso, vivo, almo colore,
Ne l'oro ne i rubin si dolce ardore.

Cosa mortal non è che ti simigli,
Et che sia 'l ver; di te piagato il core,
Si sforza, quant' ci puo, baciarti Amore.

V

Die Idealbildnisse in Zeichnungen

Der weibliche Schönheitstypus, den Michelangelo in der Nacht, in der Aurora, in der Leda und in der Venus geschaffen hat, zeigt seine Kunst in reifster Entfaltung. Auch er, wie Lionardo, Raphael und Tizian ist ein Verherrlicher der Frau gewesen und hat, wie sie, eine höchste Aufgabe in der Gestaltung des weiblichen Ideals gesehen. Wer sich, wie mehrfach geschehen, dieser Erkenntniss verschliesst, selbst angesichts aller der zahlreichen, herrlichen Gestalten an der Sixtinischen Decke, muss von ihr durchdrungen werden, gewahrt er den Eifer und die Sorgfalt, mit welcher der Meister selbst in Zeichnungen Idealbildnisse zu gestalten liebt. Über die ihm eigene Schönheitsauffassung und deren Entwicklung von der Pietà und der Madonna in Brügge zu der Madonna in den Jahren 1500—1505 und zu den Sibyllen und weiter zu den Werken der zwanziger und dreissiger Jahre spreche ich im III. Bande meines Werkes, wo ich auch auf die Anregungen, die der Künstler in den Jahren 1503—1505 von Lionardo empfangen hat, hinweise: hier gilt es, die bisher seltsamer Weise wenig beachteten Zeichnungen, die uns ergänzende Winke geben, anzuführen und auf Einzelheiten hin zu prüfen. Aus ihrer Betrachtung ergiebt sich, dass auch Michelangelos Phantasie, wie die der älteren Botticelli und Pier di Cosimo und wie die Lionardos, von den dichterischen Vorstellungen des Medicei'schen Kreises befruchtet worden ist, so gewaltig sich auch seine Schauenskraft über den Zauber süsser Anmuth hinaus in das erhabene Bereich heroischer Grösse und Macht erheben sollte. Es ist der Kultus der Frau, wie ihn, aus der Durchdringung platonischer und christlicher Elemente geformt, das ausgehende Quattrocento dem XVI. Jahrhundert zur Schönheitsgestaltung überantwortete, dem der grosse Plastiker den Stempel des Mystischen aufprägte — er als der Einzige, der sich von dem süssen Zauber der Wirklichkeit zu lösen wagte.

Aus diesem, alle Realität überfliegendem Streben ergab sich, wie die elementare Formengrösse und wie der Ausdruck geheimnissvoller, leidenschaftlicher Seelenmacht, so auch die aller Konvention hohnsprechende phantastische, ja bizarre Tracht. Die Anknüpfung an die phantasievolle Ausschmückung der Kopftracht und der Gewandung, wie sie die Florentiner im XV. Jahrhundert, vor Allem Donatello, Botticelli und Lionardo, gebracht, ist unverkennbar. Aber sogleich entstehen neue Vorstellungen höchst origineller Art. Das interessante früheste Beispiel ist die „Madonna von Manchester". Schon hier zeigt sich die charakteristische Entblössung der Brust, und zwar durch Anbringung eines gesäumten Schlitzes in dem Gewande, welches, herabgezogen, auch die rechte Schulter frei lässt. Der Mantel, schräg emporgezogen, ist über der Schulter geknotet, ein Kopftuch, diademartig in der Mitte gipfelnd, umgiebt das über den Ohren breit frisirte Haar. So weit, wie in diesem Gemälde, konnte der Künstler in plastischen Werken nicht gehen, doch verräth sich auch in den beiden Madonnenreliefs das Streben nach ausgewählter Tracht. In dem londoner ist das Haar der Maria ganz von einem scharf angezogenen Tuch verhüllt, in dem florentiner umspannt ein diademartiges Band, das zwischen zwei flügelartigen Lappen einen Kopf zeigt, die Stirn und das voll über die Ohren hervorquellende Haar; ein Tuch umschliesst darüber das Haupt. In beiden Werken ist das Gewand, das einen bandförmigen Saum hat, ausgeschnitten, das eine Mal breit, das andre Mal spitz nach unten zulaufend. In der Madonna Doni, deren Haar als Masse nach hinten genommen ist, ist das mit kurzen, weiten Ärmeln versehene Gewand mit einem spitz zulaufenden, zwischen den Brüsten eingesenkten Bandbesatz versehen.

Die Erfindung eigenthümlicher Motive steigert sich in den Sibyllen. Verhältnissmässig einfach noch ist die Tracht der Delphica: das hoch drapirte, in der Mitte zugespitzte Kopftuch verräth eine Wiederaufnahme der Anordnung, welche der Pietà und mehr noch der Madonna von Brügge eigenthümlich ist; das hochgegürtete, ärmellose Gewand ist am unteren Ende des Ärmelschlitzes mit einer Agraffe geschmückt. Schlicht auch erscheint die Tracht der beiden Alten. Kappenartig, in fester Einziehung des Haares, umgiebt ein Tuch den Kopf der Cumaea (ähnlich die Frauen in der Ozias- und Asastichkappe); bei der Persica ist in das weicher gelegte und längere Kopftuch (mit Querlage) durch ein Loch am Nacken in seltsamer Weise der obere Zipfel des Mantels gesteckt. Mit ganz besonderer Kunst aber ist das Kostüm der Erithraea und Libica ausgestaltet. Bei der ersteren erscheint wieder der mit Band, aber reicher gesäumte Ausschnitt, der durch zwei nach unten breiter werdende Bänder mit dem Gürtel verbunden ist. Kurze, weit herab-

fliessende weiche Ärmel lassen die Arme frei. Der Kopfputz besteht aus einer mützenförmig eng anliegenden Kappe mit sich etwas wölbendem Rand und einer kleinen dreieckigen Endigung über dem Ohr; ein mächtiger Zopf, der im Nacken eine Schlinge bildet, ist um die Kappe herumgelegt. Auch das Haar der Libica ist in einen Zopf geflochten, der über dem Ohr aus einem dünnen, bandartig die Stirne umgebenden Tuch herauskommt und sich um den Hinter kopf legt, über den unter dem Zopf hindurch das Tuch gezogen ist. Die Tracht ist hier am seltsamsten: das Gewand, das, breit gesäumt, an der Seite geschlitzt ist und durch einen Tuchgürtel am Leibe gehalten wird, reicht, oben gerade abgeschnitten, nur wenig über die Taille empor, so dass Rücken und Arme bloss bleiben. Der neben der Sibylle ruhende Mantel hat lange, unten geschlitzte Ärmel.

Einfachere, aber doch im Schnitt mannichfaltige Trachten finden wir bei den Frauen in den Stichkappen: Gewänder mit Ärmeln oder ohne solche, Mäntel von verschiedener Form (einmal mit einer Kapuze), der Kopf mit verschiedenartig gelegten Tüchern umwunden oder von Zöpfen umkränzt, einmal eine Erinnerung an vornehmes römisches Bauernkostüm: gekreuztes Brusttuch.

Bald mehr an die Sibyllen, bald an diese Volkstypen werden wir durch die zum Theil zierlich geschmückten, zum Theil einfach gekleideten Frauen in den Lunetten erinnert. Auch hier kommt reiche, immer neue Erfindung zum Ausdruck. Neben den schlichten Motiven des über den Kopf gezogenen Mantels oder Tuches und den ungekünstelten Haartrachten finden sich künstlich in Falten über einander gelegte Tücher, die bisweilen kappenartig wirken und wiederholt die vom Meister gern gebrachten ohrklappenartigen spitzen Endigungen zeigen, wulstartig um den Kopf gelegte Tücher (Ezechiaslunette), puffenartige Haarfrisur über den Ohren (Josiaslunette), dreigetheilte Hörnerhaube (Jakoblunette). Auch die Unter- und Obergewänder verrathen in dem verschiedenen Schnitt, in den Verschiedenheiten von Ärmeln, Ausschnitten, Schlitzen und Besatz ein Streben nach Variirung, dessen Resultate bisweilen fast ausgeklügelt wirken.

Man darf behaupten, dass nicht zweimal die gleiche Gewandung, Kopftracht oder Frisur wiederkehrt. Eine kurze Charakteristik der von Michelangelo an der Sixtinischen Decke beliebten weiblichen Idealtracht lässt sich daher nicht geben; man könnte nur Haupterscheinungen etwa wie folgt hervorheben: in der Gewandung macht sich, wo es sich um geschmückte Figuren handelt, eine Vorliebe für bandartig gesäumte Ausschnitte, Schlitze, Nestelungen und Gürtelungen, in der Kopftracht eine Vorliebe für kunstreich durch einander gezogene Tücher, um das Haupt gelegte Zöpfe und eine Verflechtung von Tüchern und Zöpfen geltend.

Treten wir in die Medicikapelle, so erscheint für den Eindruck der Köpfe der Nacht und der Aurora bestimmend das Motiv des Diademes, das wir zuerst in dem Florentiner Madonnenrelief gewahrten. Bei der Nacht hat es, vorne mit der Mondsichel geschmückt, antikische Form: unter ihm vorne bildet das Haar eine Welle; hinten ist es in einen dicken, über die rechte Schulter herabfallenden Zopf geflochten. Von den Ohren senkt sich, an der Wange anliegend, die uns schon bekannte Wangenklappe. Aus zwei einander zugewandten Voluten ist der schräg über den Schläfen ansteigende, metallene Stirnreif, hinter dem vom Kopf ein Schleier herabsinkt, an der Aurora gebildet.

Ein dem Diadem der Nacht ähnliches, aber zierlicher durchbrochen gearbeitetes, mit Perlen besetztes Diadem, das auf einem querliegenden Zopfe über gescheiteltem Haare ruht, trägt die Leda, deren Haar hinten am Kopfe in runde Zöpfe gelegt ist; eine Locke fällt auf den Hals herab. Bei der Venus vertritt ein wulstförmiges Gebilde das Diadem; das leicht gewellte Haar darunter, über den Schläfen durch ein vertikales Band gehalten und über den Ohren voll gewellt, ist am Hinterkopf in einen Knoten gebunden. Ein rundes Diadem mit Maskenkopf ist, wie wir gesehen haben, auch für das kunstvoll frisirte Haar der Lea als Schmuck bestimmt, die über der gescheitelten welligen Haarmasse zwei sie umrahmende, zum Scheitel emporsteigende Zöpfe trägt und auch in der gerafften und hochgegürteten Gewandung und in dem Kragen mit metallischen Behang sich vornehm geschmückt darstellt.

In diesen zahlreichen Gestaltungen nun hat sich aber die Phantasie des Meisters noch nicht erschöpft. Zeichnungen beweisen, welche Bedeutung und welchen Reiz die Gestaltung erhabener Frauenschönheit für ihn hatte. Wir unterscheiden zwischen Studien und bis zur Vollkommenheit durchgebildeten Typen.

1. Studien. Das Frauenideal.

I. Florenz, Casa Buonarroti XII, 57. Thode 51. Flüchtige Federskizze in Umrissen eines fast lionardesk wirkenden Frauenkopfes.

II. Florenz, Uffizien 137, 599. Thode 204. Phot. Br. 188. Alin. 274. Kreide. Kopie nach Zeichnungen des Meisters. Berenson meint von Andrea. Morelli: von Bacchiacca. Drei Köpfe. a) Eine Alte nach rechts gewandt, wohl Studie zu der Frau in der Jesselunette. b) Etwas gesenkter Kopf im Profil nach links. Der Typus erinnert an Donatello'sche Madonnenreliefs (Madonna di Casa Pazzi). Reiche Kopftracht: über einem Stirnband erhebt sich in der Mitte flammenartig ein oben gebundener Haarschopf, seitwärts legt sich eine weiche Haarwelle

über das Ohr und verschwindet in dem zierlich gebundenen, den Hinterkopf umkleidenden Kopftuch, das durch ein Band eingezogen in der Mitte einen Wulst bildet, oben sich, von einem Querband leicht umfasst, über den Kopf zieht und unten in zierlichen Falten am Hals herabfällt. Die Anknüpfung in dieser Schleierdrapirung an Werke Verrocchios und seiner Schule ist deutlich zu erkennen. Auch der flammenartige Schopf ist auf einer Zeichnung in Windsor, die, Verrocchio zugeschrieben, mir von der Hand des jungen Lionardo zu sein scheint, zu finden. (Abb. Mackowsky: Verrocchio, Künstler-Monogr. S. 93) — c) Frauenkopf im Profil nach links. Reiches gewelltes Haar, von dessen über das Ohr sich herabsenkendem Gelock sich ein Zopf, der auf die Brust herabfällt, löst. Auf dem Kopf, in das Haar gebettet, ruht in rüsselartigen Schwellungen nach oben und nach unten, eine wulstige Haube, die am Rücken in ein mehrfach gebundenes Ende ausläuft. Hier ist von Beziehungen zur vorhergehenden Kunst Nichts zu gewahren, vielmehr höchst originelle Michelangelo'sche Erfindung. Die Originalzeichnung (c) dürfte der Zeit der Sixtinischen Deckenmalerei angehören. Unten Schrift: Gherardo io non o potuto oggi ve .... (venire?). Dieser Gherardo ist offenbar des Künstlers Liebling Perini. Und es ist beachtenswerth, dass Vasari sagt, dass Michelangelo Diesem (um 1522) drei Blätter mit einigen in Kreide gezeichneten „göttlichen“ Köpfen geschenkt, die dann in den Besitz von Don Francesco Medici kamen, der sie wie Kleinodien werth hielt.

III. Paris, Louvre 109. Thode 460. Ber. 1728 (Bandinelli). Phot. Br. 46. Giraudon 83. Der bekannte Faunskopf ist über einen Frauenkopf, von dem man noch den Hals mit zwei herabfallenden Zöpfen und die Locken an der Stirn (in Röthel) gewahrt, hinweggezeichnet.

IV. Florenz, Uffizien 139, 603. Thode 207. Phot. Br. 185. Brogi 1784. Steinmann 654. Abb. 52. Kopie einer Originalzeichnung. Nach Morelli: von Bacchiacca, nach Berenson: von Andrea, nach Jacobsen: von einem Nachahmer. Kreide. Kopf einer jungen Frau en face, nach rechts schauend. Daneben Skizze eines nach rechts gewandten, nach links schauenden bartlosen Männerkopfes. Es dürfte sich hier wohl um eine Studie aus der florentinischen Zeit vor der Sixtinischen Decke handeln. Sie bereitet gleichsam die Delphische Sibylle vor, an welche die Kopfhaltung, der Typus und der Blick erinnert. Aber die Kopftracht ist verschieden. Zwischen den hornartig sich zu den Schläfen niedersenkenden zwei wulstigen Bügeln

einer Haube erhebt sich in der Mitte über schmalem Stirnstreifen ein runder Haarknoten. Zwei schmale Haarflechten fallen von hinten nach vorne über die Schultern. Derselbe Kopf, aber mit anderer Frisur erscheint auf dem folgenden Blatte.

V. Windsor. Thode 542. Ber. 1617. Phot. Br. 112. Vorderseite: Phaeton. Verso: Brustbild einer etwas nach links gewandten Frau, deren Kopf in Vorderansicht gehalten ist und deren Blick nach rechts schaut. Die Brüste sind unter dem ausgeschnittenen Gewand angegeben. Der linke Arm ist im Ellenbogen gekrümmt: die Hand hält Etwas. Die Rechte fasst den über die rechte Schulter fallenden Zopf. Um den Kopf ist ein Tuch gebunden, das an der rechten Wange herabfällt, und über dies Tuch sind zum Scheitel empor zwei Zöpfe gelegt. — Ist diese herrliche Studie aus der Zeit des Phaeton oder hat Michelangelo, als er den Phaeton entwarf, ein älteres Blatt benutzt? Das letztere scheint mir eher anzunehmen. — Wiederum verwandt mit diesem Blatte ist die folgende breit hingeworfene Studie.

VI. London, British Museum 1859—6—25—347. Thode 289. Fagan XXXV. Ber. 1482. Phot. Br. 21. Abb. Ber. Pl. CXXXIII. Vorderseite. Feder. Nach halb links gewandt sitzende Frau, bis zu den Knieen angegeben, in reicher Tracht. Der Kopf wieder en face, nach rechts blickend. Die Hände nur angedeutet. Das Gewand unmittelbar unter den Brüsten gegürtet, die vom Stoff fest umgränzt sind. Über die Schultern fallen zwei Bandstreifen herab. Ein ganz kurzer Oberärmel mit kleinen Quasten über einem langen Unterärmel. Der reiche Kopfputz zeigt eine volle Tuchdrapirung, die, gleich gescheiteltem Haar, über der Stirne sich theilt und oben auf dem Scheitel sich ausbreitet. Aus ihr hängen, wie es scheint, zwei kurze Zöpfe links und rechts herab. — Offenbar eine Kostümstudie aus der Zeit der Beschäftigung mit den Sibyllen. So auch die folgende.

VII. Rückseite von VI. Oberkörper einer nach links gewandten jungen Frau mit gesenktem Blicke. In einem Mieder mit etwas emporstehendem Kragen; schlicht gelegtes Kopftuch.

VIII. Frankfurt, Staedel'sches Institut 392. Thode 247. Ber. 1669 (von Andrea). Abb. Handzeichnungen der Albertina etc. Taf. 219, als Bacchiacca. Vorderseite: Karrikaturen. Verso: neben einem Bein und einem Knabenknopf: nach halb rechts gewandter Frauenkopf in Röthel. Phantastischer Kopfputz: seitwärts über den Ohren stehen zwei wulstige Haubenbügel wie Hörner nach oben. Zwischen ihnen gescheiteltes welliges Haar,

über dem sich in der Mitte ein gebundener Schopf erhebt. Seitlich von den Wangen scheinen Zöpfe oder Tuchenden herabzuhängen. — Morelli erklärte das Blatt für Bacchiacca, Berenson für Andrea. Dagegen nahm es Jacobsen für Michelangelo selbst in Anspruch. (Kunstchronik. N. F. 1903. XIV, S. 491 und Rep. für Kunstw. XXVII, 327.) In der That zeigt das Wort „fiamma" neben der Figur unverkennbar des Meisters Handschrift. Auch ich halte die Zeichnung für ächt. Die grosse Ähnlichkeit des Typus mit Nr. IV. lässt die gleiche Zeit der Entstehung — Sixtinische Decke — annehmen.

IX. Oxford, Nr. 10. Thode 394. Ber. 1552. Abb. Phot. Br. 65. Woodburn, Lawrence Gall. 19. Fisher II, 13. Ber. pl. CXXXI. Colvin: Sel. drawings II part. Steinmann S. 660. Abb. 59. Röthel, Brustbild einer nach rechts hinten gewandten Frau, die den etwas gesenkten und nach unten schauenden Kopf im Profil nach rechts wendet. Sie trägt einen Kopfputz mit einer über der Stirne schräg emporstehenden diademartigen Krämpe und der bekannten kleinen Wangenklappe. Diese wundervolle Zeichnung, die von Steinmann irrthümlich auf die Eleazarlunette bezogen wird, ist offenbar für eine Sibylle gedacht gewesen, und zwar zeigt sie die nächste Beziehung zu dem Sibyllenentwurf in Venedig (Thode 519. S. oben I, S. 256, Nr. LXII), an den die Haltung und der Ausschnitt des Gewandes erinnert. Der Typus ist der Frau in der Ezechiaslunette verwandt. — Eine Kopie von G. B. Franco befindet sich in Oxford Nr. 53, eine andere in den Uffizien.

X. Oxford, Christchurch College 264. Thode 457. Ber. 1727. Kreide. Kopie einer Zeichnung von Michelangelo, nach Berenson von Andrea. Der anmuthige Kopf mit reichem Kopfputz ist halb nach links gewandt.

XI. Oxford, Nr. 32. Thode 419. Phot. Br. 75. Abb. Fisher I, 17. Springer I, S. 42. Röthel. Auf diesem Blatt finden sich nach Michelangelo'schen Originalzeichnungen kopirte Kopfstudien. Darunter rechts oben zweimal ein Kopf im Profil nach rechts, das eine Mal mit einem die Stirne beschattenden einfachen, aber kunstvoll drapirten Kopftuch, das andere Mal mit nur leicht angedeutetem Haar und Tuch.

Diesen Studien, welche fast alle den Jahren 1503 bis 1508 und der Zeit der Sixtinischen Decke angehören, wollen noch zwei andere hinzugefügt sein.

XII. London, British Museum 1859—6—25—561. Thode 304. Ber. 1680. Kreide. Es bleibt zweifelhaft, ob es sich um eine Originalzeichnung oder eine Kopie — Berenson glaubt: von Andrea — handelt. Dargestellt ist in eigenthümlicher Tracht

ein junges Mädchen in halber Figur, das einen Spinnrocken hält, im Profil nach links. Der zarte Kopf mit dem Lockenhaar hat lionardesken Charakter und erinnert an den Jünglingskopf auf der Rückseite einer Zeichnung in Oxford (Nr. 22), welche Studien für den Karton enthält. In dessen Zeit ist auch das Londoner Blatt zu versetzen.

XIII. Paris, Louvre, 690. Thode 479. Feder. Eine mit gebeugtem Oberkörper nach rechts schreitende Frau, ganz im Profil gesehen. Sie hält, in langes Gewand gekleidet, mit der Rechten vor der Brust ein umgenommenes Tuch. Über den grossartigen gesenkten Kopf ist ein Tuch gelegt, das hinter dem Gesicht herabhängt.

Späterer Zeit gehört an

XIV. Florenz, Casa Buonarroti, Cod. XIII. Son. 40b. Thode 199. Abb. Frey: Dichtungen S. 385. Brustbild, im Profil, einer älteren Frau, deren welke Brüste aus dem Gewandausschnitt herabhängen. Sie trägt eine Kappe mit Ohrklappen und darüber rund gelegte Zöpfe (?) in vierfacher Windung. Am Hals scheint eine Perlenkette angedeutet zu sein. Das Sonett auf der Vorderseite bezieht sich auf Vittoria Colonnas Tod: „Quand' el ministro de sospir mie tanti.“

Nicht minder wie die ideale Schönheit der Frau, hat die des jugendlichen Mannes des Künstlers Phantasie beschäftigt, ja in so hohem Grade, dass das Verlangen, sie darzustellen, nachdem die Typen des Giovannino, Bacchus, Eros und David geschaffen worden waren, entscheidend für die Konzeption grösserer Werke ward. Die Verwandlung der Engel in Jünglinge in der Madonna von Manchester, die Belebung des Hintergrundes der hl. Familie Doni mit solchen Gestalten, der Karton der Schlacht von Cascina, der Entwurf der Sklaven für das Juliusdenkmal, die der Ignudi an der Sixtinischen Decke zugewiesene Rolle sind die eindringliche und originelle Offenbarung solcher idealen Bestrebungen. Nicht in gleichem Grade aber, wie bei den Frauentypen, konnte hier die Phantasie in der Trachtenbildung — man beachte die charakteristischen Versuche hierzu in der Madonna von Manchester! — sich ergehen. Sie sah sich im Wesentlichen darauf beschränkt, mit den Haaren zu spielen. Eine Fülle von verschiedenartigen Erscheinungen des Gelockes bietet sich dar: die Mannichfaltigkeit zu steigern werden Bänder oder Binden verwendet. Die einzige andere Möglichkeit einer idealen Ausschmückung des Kopfes war in dem Helme gegeben, und Michelangelo hat, an Werke Pollajuolos, Verrocchios, Giulianos da San Gallo und wiederum in Sonderheit Lionardos — man erinnere sich an das Scipiorelief — anknüpfend, zur Zeit der Beschäftigung mit dem Karton Entwürfe gemacht,

die wir vornehmlich aus Zeichnungen kennen. Sie bereiteten die spätere Idealgestaltung des Lorenzo Medici und des sogenannten Grafen von Canossa vor.

2. *Studien. Das Jünglingsideal.*

A. Köpfe mit Helmschmuck.

Nur ein solcher, im Karton ausgeführter Kopf wird uns durch die Holkham'sche Grisaille bekannt. Der hintere in den Kampf stürmende Krieger trägt eine Helmhaube, die zwei Wangenschutzklappen hat, in der Mitte mit einer Maske verziert ist und von einem greifartigen Vogel mit ausgebreiteten Schwingen überragt wird. Andere solche Köpfe müssen sich in den seitlichen Kampfszenen des Kartons befunden haben. Folgende Skizzen weisen auf sie hin.

XV. Paris, Louvre, 727. Thode 493. Ber. 1597. Fünf Köpfe mit Helmen und zwei Helme (ohne Kopf), vgl. oben I, S. 101 über den Karton Nr. IX. 1. Jugendlicher Kopf im Profil nach rechts. Der Helm ist in Form eines Thierkopfes (Wolf?) mit geöffnetem Rachen gebildet, der einen trichterförmigen Metallaufsatz (mit Spitze) trägt. Der Thierkopf erinnert an den der Antike nachgebildeten Hadeskopf auf dem späteren, soeben unter N. XIV erwähnten Skizzenblatt des Cod. XIII in der Casa Buonarroti. 2. Jugendlicher Kopf, im Profil nach links. Der Helm, oben rund gebildet, hat eine weit über den Kopf vorspringende Schirmblende. Ganz lionardesk wie auch die folgende. 3. Kopf nach rechts im Profil. Der Helm mit Ohrenschutzklappe niedrig; über der Stirne eine nach oben gerichtete Spitze. 4. Kopf nach rechts im Profil. Sehr hoher Helm mit Schirmrand, mit einem Drachen verziert, dessen Flügel am Helm anliegen und dessen Kopf vorspringt. 5. Bärtiger, an Michelangelo selbst erinnernder Kopf nach links im Profil. Mittelalterliche Helmform mit emporgeschobenem Visir und Genickschutz von Kettengehänge im Nacken. 6. Helm mittelalterlicher Form mit Backenstücken, von einem Vogel mit ausgebreiteten Schwingen bekrönt. 7. Helm von antikischer Form, mit Figuren verziert; Bügel mit Federn, der untere weit vorspringende Theil über der Stirne als Thierkopf gebildet.

XVI. Hamburg, Kunsthalle, Nr. 21094. Thode 252 (vgl. oben I, S. 102 über den Schlachtkarton Nr. XV). Feder. Nach links gewandter jugendlicher Kopf. Flacher Helm mit weit vorragender Spitze und weit nach hinten wagerecht abstehenden Flügeln; in der Mitte oben ein kleiner Drache.

Auch ein kleiner nach links gewandter, flüchtig skizzirter Kopf in der Casa Buonarroti (XII, 59. Thode 52 a) könnte in Betracht kommen, wäre er mit Sicherheit Michelangelo zuzuschreiben. Er trägt eine Art Pelzkappe, von Fledermausflügeln überragt.

B. Köpfe im Lockenschmuck.

Ich sehe auch hier, wie bei den Frauenbildnissen, von den bereits früher erwähnten Studien, welche für bestimmte Figuren in den ausgeführten Werken gedient haben, ab.

XVII. Oxford Nr. 22 verso. Thode 406. Ber. 1561. Das Brustbild eines Jünglings im Profil nach links (neben einzelnen anderen Kopfstudien). Reich gelocktes Haar fällt auf die Schultern herab. Von entzückender Schönheit und ohne Zweifel von Lionardo inspirirt, dessen Name, abgekürzt: leardo, daneben geschrieben ist. Aus der Zeit des Kartons. Auf der Vorderseite: Anna selbdritt (s. I, S. 114 über diese Nr. 1). Hervorzuheben ist die nahe Verwandtschaft dieser Kopfstudie mit der soeben Nr. XII erwähnten Spinnerin in London.

XVIII. Oxford. Auf demselben Blatte, wie oben Nr. XI, befindet sich die Kopie eines ganz ähnlichen Jünglingskopfes mit reichem, auf die Schultern fallenden Lockenschmuck im Profil.

XIX. Oxford 13. Verso. Röthel. Thode 398. Ber. 1515. Auch hier neben einigen anderen Skizzen ein Jünglingskopf mit lang herabwallendem Haar im Profil. Darunter eine Kopie dieses Kopfes, die Andrea gemacht hat, und die Worte: „Andrea abbi patientia A me me consolatione assai“.

Aus diesen Studien idealer Frauen- und Jünglingsköpfe sind nun einige Zeichnungen sorgsam ausgeführter Art hervorgegangen, in denen gleichsam eine definitive Formulirung des Schönheitsideales zu gewahren ist. Nach Vasari scheint er sie in Sonderheit für Perini und Cavalieri eschaffen zu haben („teste divine“).

3. Die Kleopatra.

Von einer Zeichnung Michelangelos, welche eine Kleopatra darstellte und „vor nicht langer Zeit“ von Tommaso Cavalieri, zusammen mit einer Zeichnung von der Hand der Sofonisbe Anguissola, dem Herzog Cosimo übersandt ward, spricht Vasari in dem Leben der Propeizia de' Rossi (II. Aufl. V, 81). Diese Angabe — freilich ohne Erwähnung des Vorwurfes der Zeichnung und des Namens des Meisters — findet ihre Bestätigung durch den erhaltenen Brief, mit dem Cavalieri am 20. Januar 1562 seine Sendung begleitet. Dessen Anfang lautet: „Eure Exzellenz hat sich nicht darin getäuscht, wenn Sie sich Etwas von mir versprach, und zum Zeichen dessen sende ich diese Zeichnung, die mir so werth ist, dass ich

mich eines meiner Kinder zu berauben meine, und Niemand auf der Welt wäre im Stande gewesen, sie meinen Händen zu entreissen. Und dass dem so ist, haben Viele, die Herren von Rom waren, erfahren und es ist ihnen nicht gelungen." Es folgt die Erwähnung und Beschreibung der Zeichnung der Sofonisbe. (Gualandi: Nuova raccolta III, 22. Steinmann-Pogatscher: Rep. f. Kw. XXIX, 444.)

Es kann kein Zweifel darüber sein, dass Michelangelos Komposition durch drei mit einander übereinstimmende Zeichnungen, deren schönstes Exemplar in der Casa Buonarroti aufbewahrt ist, uns bekannt gemacht wird. Wenn Berenson gelegentlich des florentinischen Blattes, das er seinem Andrea zuschreibt, bemerkt, es könne nicht die von Vasari erwähnte Zeichnung sein, da diese höchst wahrscheinlicher Weise von Michelangelo für Cavalieri angefertigt ward, und das Blatt den Stil einer viel früheren Zeit zeige, so beweist diese Argumentation gar Nichts. Cavalieri besass eine Sammlung von Studien Michelangelos, und darunter werden sich solche aus verschiedener Zeit befunden haben, neben jenen wenigen, die der Künstler, wie wir wissen, besonders für ihn angefertigt hat. Bedenkt man, dass die erhaltenen Wiederholungen bezeugen, wie bekannt und bewundert diese Komposition war, so kann es kaum zweifelhaft sein, dass sie Cavalieris Kleopatra wiedergiebt. Die Originalzeichnung freilich ist nicht erhalten, denn auch das Blatt in der Casa Buonarroti verräth in den Verhältnissen — namentlich in der zu kurz gebildeten und daher plump wirkenden Nase — Abweichung von Michelangelos höherer Formenauffassung. Wir dürfen uns, worauf auch die beiden anderen Kopien deutlich hinweisen, den Kopf etwa so rekonstruiren, wie die grosse Madonnastudie in der Casa Buonarroti ihn zeigt, denn in deren Zeit muss die Kleopatra versetzt werden.

Die Zeichnung in der Casa Buonarroti (I, 2. Thode 12. Ber. 1655. Phot. Alinari 1027) ist die beste. Kleopatra, nur als Brustbild dargestellt, ist nach links gewandt, wendet aber den Kopf nach rechts und senkt ihn, den Blick schwermüthig seitwärts gerichtet. Um ihren Oberarm windet sich eine Schlange, deren Schwanz hinter der rechten Schulter sich in der Luft windet, und beisst sie in die linke Brust. Eine zierliche Kopftracht schmückt das Haupt der Frau: das Haar ist vorne gescheitelt und gewellt, auf dem Scheitel kreisförmig in Zöpfe gelegt, deren loses Ende oben flammenartig in die Luft steht. Volutenförmig greift um das Haar von hinten nach der Stirne zu über den Ohren je ein Wulst von Stoff. Über ihn hängt vor den Ohren je ein steifes, schmales Band an der Schläfe bis zur Wange nieder (eine besondere Form der uns bereits bekannten Wangenklappen). Ein schmales Band

umgiebt die Stirne. In den Nacken sinkt ein Zopf herab, der um den Hals über die linke Schulter herumgenommen ist.

Das Exemplar in der Casa Buonarroti dürfte, was die Ausführung betrifft, dem Original am Nächsten kommen. Von Andrea, dessen schwächliche Handschrift wir auf der Rückseite des Blattes mit dem Drachen in Oxford kennen lernen, ist sie nicht. Berenson, der sie ihm zuschreibt, hat aus diesem Andrea ein gar seltsames Künstlerwesen gemacht, einen Stümper, der unter Umständen auch ein Genie war! Denn er giebt ihm neben ganz schwachen Blättern, wie sie der wirkliche Andrea angefertigt haben muss, auch solche, die unzweifelhaft von Michelangelos Hand selbst stammen. —

Eine befangene, ängstliche Art verräth die Kopie in London, die als Legat von Henry Vaughan in das British Museum kam (1887—5—2—120. Abb. Ottley 35). Die andere in Paris (Nr. 733. Phot. Giraudon 99) könnte von Andrea sein.

Ein nach der Zeichnung, angeblich von Sebastiano del Piombo ausgeführtes Gemälde befand sich Mitte des XIX. Jahrhunderts im Besitze von Domenico Campanari in London. (Dom. Campanari: Ritratto di Vittoria Colonna. London 1850. S. 28.) Nach dem darauf befindlichen Wappen der Colonna und den Buchstaben A. C. wäre es für Ascanio Colonna gemalt worden. Wo es heute ist, vermag ich nicht zu sagen.

Angelo Bronzinos Kleopatrabrustbild in der Gallerie Borghese ist durch Michelangelos Blatt inspirirt worden.

Dass Michelangelo zu dieser Zeichnung durch Piero di Cosimos bekanntes Porträt der Simonetta Vespucci (in Chantilly) angeregt worden ist, scheint mir nicht zweifelhaft. Die auffallende Darstellungsweise der Kleopatra als Brustbild dürfte sich nur so erklären. Auch auf jenem Idealbildniss ist eine Frau mit reichem Haarputz und entblösster Brust dargestellt, um deren Hals eine Schlange sich windet, nur dass diese hier nicht in die Brust beisst, sondern sich um eine Halskette schlingt. — Diese Beziehung zu einem älteren Werke, wie der Kopftypus, lassen das Werk als eine frühe Arbeit des Meisters erscheinen; sie zeigt die nächste Verwandtschaft mit den weiblichen Köpfen in den Uffizien und in Frankfurt (siehe oben Nr. IV und VIII) und mit dem grossen Entwurfe der Madonna in der Casa Buonarroti (XVI, 72. Thode 69), gehört also etwa in die Jahre 1501 bis 1504.

Wie es scheint, hat das Bildniss auch einen Bildhauer zur Nachahmung begeistert, denn in einem Gedichte, welches Steinmann und Pogatscher veröffentlicht haben (Rep. f. Kw. XXIX, S. 417), hat der Veroneser Arzt Francesco Pona (geb. 1594, starb nach 1652) eine Marmorbüste der Kleopatra besungen, die, in seinem Besitze befindlich, Michelangelo selbst zugeschrieben wurde. Das Gedicht lautet:

Per la Cleopatra di marmo, opera di Michelangelo Bonaroti

Posseduta dall'Autore

In bellezza spirante, o marmo inciso,
Deh qual Pimmaleon cò suoi scalpelli
Fè la bocca amorosa e gli occhi belli
E tre Grazie racchiuse in un sol viso?

Ah, c' humano poter tanto non sale!
Ti scolpì sù nel Ciel la man d'Amore,
Che per levar à fidia il primo honore
In scalpello divin cangiò lo strale.

Ti scolpì Amore e t'animò dipoi,
E là ve'l Nilo i' suoi gran regi inchina,
D'alta beltà ti stabili regina,
Chiara dal fosco occaso a i bianchi eoi.

Vivesti un tempo e tributarie havesti
D'ossequio le provincie e di tesoro;
E Roma ancor l'imperioso alloro
Chinar humile al tuo bel piè scorgesti.

Ma ria Fortuna, a tuoi gran fasti aversa,
La vita del tuo spirto, Antonio, uccise;
E la fè' de vassali errar permise
Fra le schiere nimiche (ahimè) dispersa.

E all' hora fù, che ingiuriosa sorte
Suggeri a la tua man trà infidi fiori
In picciol angue ismisurati horrori
E in un dente minuto horrenda morte.

Hebbe forza il veleno, anzi 'l dolore
D'irrigidir le membra e pietra farne;
Ma viva carne in marmo e marmo in carne
Mira l'occhio confuso e ammira il core.

Tu piangi, o marmo vivo; et odo il grido,
Che da la bocca tua manda l'affanno;
E al mirar del tuo sen l'infausto danno,
Ahi, ch' anch' io per dolor mando uno strido.

Ma ahime, ch' in pietra hor mi trasformo anch' io;
E già mortal rigor la mente opprime;
Già col corso vital mancan le rime,
Adio Carmi, a Dio Cetra, e Lauri, a Dio.

4. Die sogenannte Zenobia oder Vittoria Colonna.

Eine in den Uffizien (138, 598. Thode 206. Ber. 1626. Phot. Br. 189) aufbewahrte Zeichnung zeigt das sorgfältig ausgeführte Brustbild einer grossartigen Frauenerscheinung im Profil nach links gewandt, das Auge seitwärts herausschauend. Ein hinter ihr

stehender flüchtig skizzirter Knabe, von dem nur der Oberkörper sichtbar ist, steht hinter ihr und schmiegt sich an sie, mit der rechten Hand ihren im Schoosse liegenden linken Arm fassend. Rechts hinter ihr wird ein älterer bärtiger Mann, gleichfalls flüchtig skizzirt, sichtbar, der den Kopf mit finsterem Blick nach links wendet. Die Frau hat nackte, von hoher Gürtung emporgehobene Brüste; ein vorne offenes Gewand mit kleinem steif emporstehenden Kragen im Nacken und seitlich der Brust herabfallendem Tuch wird oben an dieser durch ein Querband gehalten. Der Ärmel ist unter der Schulter mit einem breiten Metallreif umschlossen, auch über der Schulter scheint ein solcher als Besatz des Kleides angebracht zu sein. Das Haar baut sich in der Mitte des Kopfes über einem Stirnband mit Schmuckstück auf, seitwärts zieht sich nach hinten ein Zopf, ein kleines Zopfende und eine Locke hängt über die Schläfe herab vor dem Ohre, das einen tropfenförmigen Schmuck trägt. Auf dem Hinterkopfe sitzt eine Haube in Gestalt eines Helmes mit einem über dem Scheitel stehenden Schirm und einem oben und unten volutenartig sich krümmenden, grossen, ornamentirten und durch Perlen verzierten Bügel.

Auch dieses wundervolle Werk, das zu den eindrucksvollsten Zeichnungen des Meisters gehört, hat, wie so manches andere bedeutende, die neuere Forschung Michelangelo nehmen wollen. Morelli giebt es dem Bacchiacca, Berenson seinem fabulösen Andrea. Als ob nicht aus jedem Striche die Gewalt und Originalität des grössten Genius spräche! Wölfflin hat diese verspürt und, sich der Bedenken entledigend, die Entstehung des Blattes in die Zeit der Beschäftigung mit der Libica gesetzt (Rep. f. Kw. 1890. XIII, S. 269). Dies ist auch meine Meinung.

Eine getreue Kopie der Zeichnung, in welcher die Züge der Frau etwas Geschwollenes erhalten haben und die Strichführung die Hand eines gewissenhaften, aber zaghaften Nachahmers verräth, befindet sich in Windsor (Phot. Br. 119).

Ein Gemälde, bloss das Frauenbild (nicht der Mann und das Kind) auf dunklem Hintergrund darstellend, befand sich in der Sammlung von Sir Joshua Reynolds, in der es als Zenobia bezeichnet ward. William Sharp hat 1787 einen Stich danach gemacht, der 1788 und 1799 neu herausgegeben wurde und die Frauenbrust verhüllt zeigt. (W. S. Baker: W. Sharp. Philadelphia 1875 und Samuel Redgrave: Dictionary of artists of the English School painters. London 1878.) Auf der Vente Reynolds 1795 (14. März, Nr. 77 der 4. vacation) kaufte es ein Mr. Young. Später ist es angeblich in der Sammlung des Sir Robert Peel gewesen. 1874 erwarb es Mr. J. F. Leturcq von einem Händler in London und publizirte und besprach es in einer Brochure (Notice sur un tableau de M. A. Buste

de Zénobie. Tours 1887). Der Maler, offenbar ein vortrefflicher Künstler des XVI. Jahrhunderts, hat sich einige geringe Veränderungen erlaubt. Er lässt die Frau ganz seitwärts nach unten blicken, verhüllt ihren Busen mit einem anliegenden, durchsichtigen Schleier und schmückt, blossen Andeutungen Michelangelos folgend, den Helm der Haube und den Gewandbesatz mit zierlichen Ornamenten im Groteskengeschmack.

Dass die Bezeichnung der Frau als Vittoria Colonna durchaus willkürlich und unrichtig, versteht sich von selbst. Aber auch der Name Zenobia dürfte jeder Begründung entbehren. Ob Michelangelo überhaupt an irgend eine bestimmte mythische oder historische Persönlichkeit gedacht? Dass der Mann und das Kind Nichts mit der Frau zu thun haben, sondern von ihr unabhängige Skizzen sind, ist nicht wohl anzunehmen. Das Kind wenigstens ist offenbar im Zusammenhang mit ihr gedacht. Es war also die Darstellung einer heroischen Familie gemeint; die Kopfbedeckung des Mannes ist undeutlich, doch scheint sie helmartig zu sein.

5. Der sogenannte Graf von Canossa, besser: Mars.

Mit der Sammlung Malcolm gelangte in das British Museum eine grosse, sehr ausgeführte Kreidezeichnung, die einst im Besitze von Reynolds und Lawrence gewesen war: das Idealbildniss im Profil eines Kriegers in noch jungen Jahren (Nr. 55. 1895—9—15—492. Thode 343. Ber. 1688. Abb. Lawrence Gall. 22). Sie wird im Printroom nur als „attributed to M.“ bezeichnet. Berenson meint, sein Andrea habe sie nach einer Skizze des Meisters ausgeführt, Ch. Loeser giebt ihr den Namen Bacchiacca. Die grossartige Konzeption lässt jedenfalls keinen Zweifel darüber, dass sie michelangelesken Ursprungs ist: das ausgebildete Resultat der uns bekannt gewordenen kleinen Studien dieser jungen Krieger. Jede Einzelheit zeigt des Künstlers Eigenart.

Dargestellt ist ein Mann von grossartigen Zügen mit Schnurr- und kurzem Kinnbart, ähnlich wie die Zenobia seitwärts herausschauend. Das Brusttheil seines Panzers ist mit der grossen Maske eines schreienden Satyrs verziert, an dem Schulterstück sieht man, als Relief gedacht, die Gruppe zweier Ringer: einen nackten Mann, der einen andern zu Boden geworfen hat und ihn niederdrückt. Der Helm ist vorne als Kopf eines den Rachen aufsperrenden Thieres gebildet, hinten mit einem Kranze von Federn, die aus Metallbeschlag emporwachsen und über die hinten eine längere, sich krümmende Feder herabhängt, umkleidet und von einem Hund bekrönt, der, auf den Vorderbeinen knieend, in den Haarbusch des Thieres beisst.

Offenbar ist es dieser Hund gewesen, der schon in alten Zeiten zur Benennung: Graf von Canossa geführt hat — man wurde an

den einen Knochen im Maul tragenden Hund im Wappen der Canossa erinnert. Die Inschrift auf einem Stiche, den Antonio Tempesta nach dieser Zeichnung im Gegensinne gemacht (B. 1371), sagt: Canossiae familiae nobilissimo stipiti Michelangelus Bonarotus delineabat Romae superiorum permissu Ant. T. inc. 1617 — eine Angabe, die für meine Meinung, es handele sich um eine Schöpfung Michelangelos, schwer ins Gewicht fällt.

Als Pendant zu diesem Stiche hat nun Tempesta das folgende Frauenbildniss gestochen, obgleich dessen Zeichnung im Format etwas kleiner ist.

6. Die sogenannte Marchesa von Pescara der Malcolm'schen Sammlung.

Sie befindet sich heute gleichfalls im British Museum (Malcolm Nr. 56. 1895—9—15—493. Thode 344. Ber. 1689. Abb. Lawrence Gall. 17) und stammt ursprünglich aus der Casa Buonarroti (später bei Wicar, Ottley, Lawrence). Auch dieses herrliche Blatt, obgleich eine in derselben Sammlung befindliche Kopie (Malcolm 57. 1895—9—15—494) den entscheidenden Vergleich zwischen Original und Nachahmung gestattet, wird von Berenson dem Andrea, von Loeser dem Bacchiacca zuertheilt. Ich sehe in diesem Wunderwerk reichster Durchführung, geistreicher Behandlung und grosser Harmonie die Hand des Meisters, die auch in einigen kleinen Skizzen der Rückseite (neben Schülerversuchen) zu erkennen ist.

Wir gewahren den Kopf einer gerade vor sich hinschauenden jugendlichen Frau im Profil nach links. Ihr Kopf trägt eine mit Schuppen besetzte anliegende Kappe, über die sich ein volutenförmig endigender, vorn mit einem Cherubim besetzter Wulst nach hinten zieht. Unter dem Cherubim hängt ein schmales ornamentirtes Band auf die Schläfe herab. Aus der Kappe quillt vorn über die Stirn gewelltes Haar, im Nacken eine wellige Haarmasse, aus der sich ein um den Hals gelegter Zopf löst. Ein anderer Zopf hängt, nach hinten in die Haarmasse gebunden, von der Schläfe über das Ohr herab. Ein Band umzieht die Stirn, ein anderes, mit breiterem Obertheil, das Kinn beim Halsansatz.

An vollkommener Schönheitsbildung übertrifft dieses Bildniss die Zenobia und ist offenbar später entstanden. Ob noch in der Zeit der Sixtinischen Deckenmalerei? Ich möchte hier schon eine Annäherung an die Typen der späteren Periode: der Nacht und der Leda gewahren. Auch hier, wie beim Grafen von Canossa, ist die Namengebung irrthümlich. Es sind namen- und zeitlose Schönheitsbilder.

Der Stich Antonio Tempestas (B. 1372) trägt keine Inschrift. — Eine zweite Kopie befindet sich in Windsor (Phot. Br. 118).

Dass für die Entstehung dieser Idealbildnisse antike Münzen und Gemmen mitbestimmend gewesen sind, wie solche ja in grosser Zahl in Renaissanceplaketten nachgebildet wurden, ist ausser Zweifel. Schon Donatello hatte sich in diesem Sinne von der Antike beeinflussen lassen, und es ist nicht undenkbar, dass eine Plakette von seiner Hand, wie die in Berlin befindliche, welche die Brustbilder von Mars und Diana einander gegenüberstellt, Michelangelo bekannt gewesen ist (Abb. in Beschreibung der Bildw., Bd. II; Die ital. Bronzen, Taf. XLIII, 633). Man vergleiche auch eine andere Plakette mit dem Bildniss des Mars (ebenda Nr. 493), an dessen Brust sich ein Medaillon mit Herkules und Antäus befindet — letzteres gleichsam ein Seitenstück zu der Ringergruppe am Ärmel des Grafen von Canossa. Dürfen wir nicht daraufhin den Krieger Michelangelos mit dem Namen „Mars“ taufen? Mir scheint dem Nichts im Wege zu stehen. Die Frau Diana zu benennen, dürfte hingegen doch wohl zu gewagt sein.

VI

Die Prudentia oder Veritas

In mehreren Exemplaren erhalten ist eine Zeichnung des Meisters, welche die Prudentia vorstellte und ihrem Stile nach, an die Sibyllen und Lunettenkompositionen erinnernd, wohl in der Zeit der Beschäftigung mit den Sixtinischen Deckengemälden entstanden sein muss. Die bestimmteste Vorstellung des Vorwurfes giebt uns eine Federzeichnung in den Uffizien (142, 614; Thode 210; Ber. 1637; Phot. Br. 186; Brogi 1793; Abb. Ricci, S. 127; Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance III, p. 488), die von Morelli fälschlich dem Bandinelli, von Berenson wohl mit Recht dem Battista Franco zugeschrieben wird (I, p. 264).

Eine mächtige Frau sitzt, den rechten Arm im Schooss, in ruhiger Haltung nach rechts gewandt und blickt in einen Spiegel, den die Hand ihres linken, auf das linke Bein aufgestützten Armes hält. Sie trägt ein am Halse ausgeschnittenes Gewand mit am Ellenbogen (über Unterärmeln) aufgekrämpelten Ärmeln; ihr Unterkörper ist mit einem grossen Mantel umkleidet. Ihr Kopfputz mit einem Wulst über der Stirne und kunstreich geflochtenem, das Haar umfassendem Tuche, das über die Ohren herabfällt, erinnert an Sixtinische Trachten. Drei Knaben treiben ihr Spiel um sie herum: der eine links hat sich knieend hinter ihr versteckt, ein zweiter, an ihr linkes Bein gelehnt, fasst nach einer grossen bärtigen, umgekehrten Maske, mit der ihn ein von rechts heranschreitender dritter, den Kopf hinter ihr verbergend, zu erschrecken sucht. Dieser dritte Knabe scheint sich, um die Fremdartigkeit seiner Erscheinung zu erhöhen,

vermummt zu haben: er trägt auf dem Kopfe die hohe Mütze eines Alten und hat einen Mantel mit herabhängender Kapuze umgehängt. Der Zweck aber ist verfehlt: offenbar erkennt der Gespiele den Freund ganz wohl in der Larve.

Hat diese Darstellung eine allegorische Bedeutung oder ist sie nur ein Seitenspross der Beschäftigung mit den Familiengruppen der Lunetten? Traditionell wird die Frau als „Klugheit“ — im Hinblick auf das übliche, dieser Tugend verliehene Motiv des Spiegels — oder als „Wahrheit“ bezeichnet. Für beide Deutungen liessen sich Gründe geltend machen. Wäre die Prudentia gemeint, dann dürfte man in dem Kinderspiel eine Veranschaulichung ihres Gegentheiles: der Thorheit oder Narrheit finden. Bedeutete sie die Wahrheit, die sich rein ohne Trübung spiegelt, könnte man in dem Sichmaskiren des einen, wie in dem Sichverstecken des anderen Knaben die Unwahrheit, die sich versteckt oder verhehlt, repräsentirt sehen, und in diesem Falle erschiene der an die Frau gelehnte Knabe als deren kleiner Gehülfe, der dem Trug ein Ende macht. Gegen eine solche Deutung, namentlich die zweite, würde sich wohl nichts Ernstliches einwenden lassen, bliebe es auch seltsam, dass kindlichem Spiele ein „so ernster Sinn“ zugemuthet würde.

Sich mit der einfachen Erklärung, es sei, wie in den Lunetten, nur eine Genreszene gegeben, zu begnügen, wird, angesichts der feierlichen Erscheinung der Frau, keinem Betrachter leicht fallen. Vielleicht aber bildete für den Künstler den Ausgangspunkt doch eine schlichte Familiendarstellung, in welcher er das schon bei seiner Dionysosrestauration verwerthete, ihm zusagende antike Motiv des mit einer Maske spielenden Knaben anbrachte. Hierfür könnte Eines sprechen: neben dem Spiegel sehen wir einen Gegenstand in Strichen angegeben, der offenbar ursprünglich an Stelle des Spiegels von der Hand der Frau gehalten und dann durch die Schattirung des Hintergrundes undeutlich gemacht wurde, und dieser Gegenstand dürfte, wie mir scheint, wohl nur als Spinnrocken zu deuten sein.

Nur die Frau befindet sich auf der Vorderseite einer Zeichnung in Chantilly (Phot. Br. Exp. Ec. d. b. a. 65), die auch auf der Rückseite die Komposition wiederholt zeigt. Berenson (Nr. 1624) schreibt auch diese Federstudie dem Battista Franco zu; sie ist aber sicher von anderer Hand als das Blatt in den Uffizien. Sie könnte von Michelangelo sein (vgl. unten den Exkurs über die Grablegung Christi in London). Es ist wohl die einst im Besitze Mariettes befindliche, der in ihr eine Studie für eine der Figuren auf der Plattform des Juliusdenkmales zu erkennen glaubte.

Eine andere Kopie wird in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrt (Phot. Br. 260).

VII

Die Michelangelo zugeschriebene Fortuna

Eine in drei kleinen Gemälden und einer Zeichnung erscheinende Komposition einer Fortuna auf dem Rade wird traditionell als Schöpfung Michelangelos bezeichnet.

I. Zeichnung in den Uffizien 146, 609. Kreide. Ber. 1633. Phot. Br. 200. Abb. Ricci S. 107. Links und rechts beschnitten, so dass der halbe rechte Unterarm und die halbe linke Hand nicht mehr zu sehen sind. Der Körper sorgfältig ausgeführt, auch das Gewand, aber in breiterer Schattirung vollendet, die Flügel und Haare nur allgemein angelegt. Die Zeichnung wirkt nicht wie ein Originalentwurf, sondern wie die Kopie eines bedeutenderen Originales. An Michelangelo zu denken, wird man durch Nichts veranlasst, wenn auch der nackte Leib als michelangelesk in den Formen zu bezeichnen ist. Vielmehr wird man an Angelo Bronzino gemahnt. Dies findet auch Berenson, der das Blatt einem Nachfolger Bronzinos zuschreibt.

II. Gemälde in der Galerie Corsini zu Florenz. Nr. 182. Michelangelo zugeschrieben.

III. Gemälde in der K. K. Galerie zu Wien. Nr. 102 (früher Nr. 307), gen.: Nach Michelangelo. Nach der Anmerkung im Ed. von Engerth'schen Katalog 1882, I, S. 215 stammt das Bild aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Das Inventar von 1659 (Nr. 410) nennt es eine Kopie nach Giulio Romano. Mechel, 1783, S. 84 schreibt es dem van Veen zu. „Die Komposition zu diesem Bilde ist bekannt als von Michelangelo herrührend und soll noch vor ein paar Jahrzehnten in Florenz in der Villa Candia fuori di porta S. Gallo als Freske zu sehen gewesen sein. Ferner soll auch ein Ölbild nach England gegangen sein." v. Engerth hielt es für eine italienische Kopie, v. Frimmel (Galeriestudien III. Folge S. 374) für eine deutsche.

IV. Gemälde, jetzt in England? Figur in halber Lebensgrösse. Es ward 1843 von Vincenzo Botti in Florenz von einem Händler gekauft und nach der Restaurirung für ein Originalwerk Michelangelos gehalten. In einem Aufsatze (Ricoglitore Fiorentino 1846, Nr. 11 und 12) besprach Paolo Emiliani-Giudici es ausführlich und stellte die Behauptung auf, Dantes Verse über die Fortuna im VII. Canto des Inferno hätten Michelangelo inspirirt. Die beiden letzten Terzinen der Schilderung lauten:

Questa è colei che è tanto posta in croce
Pur da color che le dovrian dar lode
Dandole biasmo e torto a mala voce.

Ma ella s' e' beata e cio' non ode
Con l' altre prime creature lieta
Volve sua spera e beata si gode.

1847 gab Vincenzo Botti eine kleine Schrift: Associazione ad un' opera inedita di Michelangiolo B. rappresentante la Fortuna heraus, in welcher er, zur Subskription auffordernd, einen von Davide Testi anzufertigenden Stich nach dem Bilde ankündigt und eine kleine Abbildung publizirt. Auf der Florentiner Ausstellung 1875 war das Bild zu sehen (Manz: Gaz. d. b. a. S. 164 nennt es eine Nachahmung). Später scheint es nach England gekommen zu sein.

Rittlings auf einem Rade sitzend, den Kopf mit nach links wehenden Haaren etwas zur Seite gewandt, von kräftigen bunten Flügeln getragen, unbekleideten Oberkörpers, ein im Winde abwehendes rothes Gewand um die Beine geschlungen, eilt Fortuna durch die Lüfte. Ihrer rechten Hand entfällt ein Lorbeerkranz, ein Szepter und eine Krone; die linke streut Dornen aus. Glanz und Helligkeit umgiebt das Haupt, indessen in der Tiefe Dunkel herrscht.

Ist der Entwurf, der diesen Gemälden und der Zeichnung zu Grunde liegt, von Michelangelo? Mir will es nicht so scheinen; viel eher könnte man den Charakter der Komposition und die Art der Bewegung raphaelesk nennen. Oder besser gesagt: es zeigt sich eine Mischung von Einflüssen Raphaels und Michelangelos, die auf einen Nachfolger der beiden Meister hinweist.

VIII

Der Raub des Ganymed

Vier mythologische Kompositionen hat nach Vasari Michelangelo für Tommaso Cavalieri geschaffen: „den von Zeus' Vogel zum Himmel entführten Ganymed", Tityos, den Sturz des Phaeton und das Kinderbacchanal. (So auch Varchi in der „Leichenrede".) In einem Briefe vom 5. September 1533 spricht Cavalieri von den in seinem Besitz befindlichen Zeichnungen des Tityos und Ganymed, und so kann kein Zweifel darüber aufkommen, dass es eben diese beiden Blätter waren, für welche er am 1. Januar 1533 seinen Dank abstattet. Sie sind demnach Ende 1532 entstanden (vgl. Frey, Dicht. S. 513. Reg. 45. S. 522. Reg. 75. Thode, Annalen. Steinmann und Pogatscher. Rep. f. Kunstw. XIX S. 497 f.) Ohne Zweifel, wie auch Berenson und Frey bemerkten, spielt Sebastiano del Piombo auf die Zeichnung des Ganymed an, als er in dem

Briefe vom 17. Juli 1533, im Hinblicke auf das anzufertigende Bild in der Laterne der Medicikapelle, scherzhaft sagt: „mir schiene es, dass sich dort gut der Ganymed ausnehmen würde und man könnte ihm ein Diadem machen, dass er aussähe wie S. Johannes in der Apokalypse, wenn er in den Himmel entrückt wird." — Der Kardinal Hippolyt Medici war von den beiden Werken so entzückt, dass er sie von Giovanni Bernardi da Castelbolognese in Krystall schneiden lassen wollte. Dies setzte er für den Tityos auch durch; den Ganymed aber rettete Tommaso davor. (Brief 5. September 1533.) Er konnte aber nicht verhindern, dass Bernardi doch auch ihn thatsächlich geschnitten hat und Don Giulio Clovio den Ganymed kopirte: das „quadretto" kam in den Besitz Herzogs Cosimo (Vasari VII, 567). Francisco de Hollanda (Ausg. de Vasconcellos S. 135) sah es 1539 in Rom: „da legte D. Giulio uns einen Ganymed vor, den er nach einer Zeichnung Michelangelos illustrirt hatte, in sehr zarter Ausführung — die erste Arbeit, durch die er sich in Rom einen Namen verschafft hat." Im Inventario der Kunstschätze des Herzogs von 1589 wird das Bild angeführt als: „quadretto di un ratto di Ganimede, Minio, largo $^1/_2$, alto $^3/_4$." Vasari erwähnt ferner einen im Auftrage des Ant. Lafreri angefertigten Stich (V, 431) und die Anbringung des Ganymed auf dem Gemälde der Schlacht von Montemurlo durch Battista Franco, der damit dem jugendlichen Herzog ein höfisches Kompliment himmlischer Apotheose habe machen wollen (VI, 575).

Da dieses Bild, sowie ein Stich von Beatrizet uns bekannt sind und in beiden die Gruppe gleich gebildet erscheint, mit ihr aber auch eine Zeichnung des Meisters in Windsor übereinstimmt, kann über die definitive Komposition kein Zweifel aufkommen. Es frägt sich nur, ob auch vorbereitende Studien erhalten sind und ob in der Cavalieri'schen Zeichnung unten Landschaft angegeben war.

Die Originalzeichnung in Windsor (Thode 539. Ber. 614. Phot. Br. 117. Abb. Frey 18), in Kreide ausgeführt, zeigt bloss die Gruppe des Adlers mit Ganymed, keine Landschaft. Die Arme auf den mächtigen Schwingen ausgestreckt, die weit auseinander gehaltenen Beine von den Klauen umfasst, den Kopf mit dem lockigen Haar sanft gesenkt, im Rücken ein flatterndes Tuch, wird der Jüngling von dem Adler, der seinen Kopf um dessen Brust schmiegt, sanft und sicher emporgetragen. — Ist dies die Zeichnung, die Monsignor Bouveray in Florenz erwarb? (Vasari VII, 271. Anm. 2.)

Alte Kopien.

A. Kreidezeichnung. Paris, Louvre Nr. 734.
B. Röthelzeichnung. Ebendaselbst Nr. 777.
C. Zeichnung. Ebendaselbst Nr. 826.

D. Kupferstich von N. Beatrizet (P. 111). Bez. Ganimedes juvenis Trojanus raptus a Jove. — Späterer état: Michael Ang. Bonar. in. Phls Thomassinus exc. Romae. Hier ist unten eine grosse Landschaft mit Bergen und Meer zu sehen. Der sitzende verlassene Hund bellt nach oben. — Einige andere von Heinecken (I, S. 104) erwähnte Stiche sind nur freie Nachbildungen.

E. Gemälde von Battista Franco: die Schlacht von Montemurlo in Palazzo Pitti. Die Gruppe schwebt oben in der Luft. Ein unten stehender, zwei Hunde haltender Krieger schaut ihr nach. Burckhardt (Beiträge S. 433) deutet, wie Vasari, Ganymed als Herzog Cosimo selbst, der von der im Adler symbolisirten Unterstützung Karls V. getragen wird. Unten stehen die Anhänger des Herzogs als Ganymeds Jagdgenossen; in der Ferne die Schlacht, in welcher einst (1537) das Heer Cosimos über die florentiner Ausgewiesenen gesiegt hatte.

F. Grosses Gemälde in Hamptoncourt Nr. 602. Unten eine Landschaft mit dem sitzenden bellenden Hund, wie in Beatrizets Stich; in der Ferne hinter Wasser Ruinen. Passavant (Kunstreise S. 47), der es im Kensingtonpalast sah, hielt es irrthümlich für die Kopie von Franco; Waagen für eine Arbeit van Orleys. Wenn ich letzteres auch nicht glaube, so ist es mir doch kein Zweifel, dass es von einem vlämischen Meister gemalt ward.

G. Gemälde in Corshamhouse, England. Nach Waagen (Künstler und Kunstwerke II, 306) ein „besonders fleissiges und gutes Exemplar". Ob es sich noch dort befindet, ist mir unbekannt.

H. Gemälde aus der Sammlung Val. C. Prinsep, in den neunziger Jahren im South Kensington Museum in London ausgestellt. (Nach v. Frimmel, Galeriestudien III. Folge S. 373.)

I. Gemälde in der Galerie von Sanssouci (Parthey S. 215).

K. Gemälde in der K. K. Galerie zu Wien. Nr. 95. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Unten Landschaft mit dem bellenden Hund; Ruinen. Über die Reproduktionen siehe v. Engerths Katalog I, S. 214. Nr. 306.

Im XVIII. Jahrhundert finde ich zwei Exemplare erwähnt, die man wohl in einem oder dem anderen der erwähnten Gemälde wiederzuerkennen hat:

1. Im Besitze des Herzogs von Orléans, der es 1722 aus der Sammlung der Königin Christine von Schweden erwarb („Michelangelo Nr. 32. Il famoso Ganimede, alto palmi 1, 0, $8^3/_4$; largo palmi 1, 0, 3"). Mariette erwähnt es im Palais royal (Obs. 77). In der Verkaufsliste der Galerie Orléans (1792 und 1800 in London, siehe Waagen a. a. O. I, S. 492 ff.) finde ich es nicht angegeben.

2. Im Palazzo Giustiniani zu Rom. Vasi, Itinerario 1791, S. 429 und v. Ramdohr III, 39 erwähnen es. Ist es das Bild, das Lanzi (Storia pitt. III. Aufl. I, 146) als bei den Colonnas befindlich anführt?

L. Plakette des Giovanni Bernardi da Castelbolognese (im Gegensinne), im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Die ital. Bronzen Taf. LXVIII, Nr. 1215), im South Kensington Museum, Museo Correr und sonst (vgl. Molinier: les Plaquettes Nr. 238.) Der Text der „Ital. Bronzen in Berlin" sagt: „nach einem bezeichneten, geschnittenen Stück des Giovanni Bernardi (Cades 61, 7. Trésor de numismatique et de glyptique, recueil des bas-reliefs, Teil I, Taf. XIII, Nr. 2)." Dieser geschnittene Krystall scheint dann für die Farnesische Kassette (siehe oben II, S. 249) bestimmt, aber nicht verwerthet worden zu sein.

So sicher es durch alle diese Wiederholungen beglaubigt wird, dass die Zeichnung in Windsor Michelangelos endgültige künstlerische Fassung des Vorwurfes der Gruppe war, so wird aber damit noch Nichts über die Frage entschieden, ob der Künstler nicht noch einen anderen Entwurf gemacht, in dem das Landschaftliche hinzugefügt war. Ich halte dies aber für durchaus unwahrscheinlich — die Landschaften auf den Gemälden lassen sich alle auf den Stich Beatrizets zurückführen, und dass in ihm die Landschaft nicht von Michelangelo herrührt, dessen bin ich gewiss. Ein so reiches Landschaftsgebilde stünde in dem Schaffen des Meisters, der, wenn er hierzu gezwungen war, sich auf das Geringste von Andeutungen beschränkte, ganz vereinzelt da. Diese Umgebung fügte Beatrizet (oder vielleicht schon Clovio?) hinzu, und von ihm übernahmen sie die anderen Kopisten, sie mehr oder weniger frei variirend. Und damit würde auch die Frage Burckhardts (Beiträge S. 432) ihre Beantwortung finden, welche eine Beziehung zwischen Correggios Ganymed und dem Stich in der Anordnung der Felskuppe und dem klagend nachschauenden Hund, die in beiden Werken „dem Ganzen Maassstab, Raum und Luftdistanz geben", bemerkt. Beatrizet dürfte Correggios Bild gekannt haben. (Das Umgekehrte wäre freilich auch denkbar, falls nicht Correggio, sondern Parmeggianino der Schöpfer des Gemäldes ist.) Ich führe bei dieser Gelegenheit an, was Burckhardt vergleichend über die Kompositionen Michelangelos und Correggios sagt: „Michelangelo meldet recht glaubhaft, wie es ein ganz riesiger Adler anfangen müsste, um einen herkulisch muskulösen Menschen, zweckmässig eingeklemmt und an den Waden angekrallt, in die Lüfte zu bringen; bei Correggio dagegen geht das Wunder ganz leicht vor sich."

Dass der Maler das Deckengemälde in der Galerie von Modena, das, früher dem Correggio zugeschrieben, jetzt von Ricci für eine

Arbeit von Lelio Orsi gehalten wird, Michelangelos Komposition gekannt, ist wahrscheinlich: die Hauptmotive (auf den Flügeln ausgestreckte Arme, Ankrallen der Beine, Kopf des Adlers vor der Brust des Knaben, im Rücken abwehendes Gewand) sind die gleichen, nur die Seitwärtsdrehung des Ganymed, im Geiste Correggios erfunden, ist neu. Auch Girolamo da Carpi war der Stich wohl nicht unbekannt, als er seinen Ganymed (Dresden, Galerie Nr. 145) schuf, entfernte er sich auch viel weiter von dem Vorbild. — Und das Gleiche gilt von dem Gemälde aus Tizians Schule in London (Nat. Gall. 32).

Hat aber Michelangelo selbst ein Vorbild benutzt? Es könnte nur ein antikes in Frage kommen. Wickhoff meinte: Nein. Frey glaubt es, und Jacobsen (Rep. f. Kw. XXIX, 28) hat auf eine bestimmte Arbeit: einen Cameo im Museo nazionale zu Neapel, Nr. 201, aufmerksam gemacht. Mir scheint dies sehr zweifelhaft, und die folgenden Ausführungen bestärken mich in solcher Ansicht.

Dass die vollkommene Lösung des schwierigen Problems, wie sie in dem Blatte in Windsor vorliegt, sogleich von Michelangelo sollte gefunden worden sein, ist wenig glaubhaft. Wir müssen vorbereitende Studien voraussetzen. Und in der That giebt es Zeichnungen, die Anspruch darauf erheben könnten, solche zu sein. In den Uffizien zu Florenz befindet sich eine Röthelzeichnung, die zu denken giebt (147, 611. Thode 216. Ber. 1634. Phot. Brogi 1791). Berenson sagt: „Gewiss nicht von Michelangelo, und doch hat sie Etwas von ihm.“ Frey frägt, ob sie von Allori sein könne. Auch ich habe zuerst angenommen, sie sei eine Variation des Michelangeloschen Ganymed, von einem Nachahmer angefertigt. Dann aber liess mich die Gewalt und Grossartigkeit des Adlers, sowie die Kühnheit und Originalität der Konzeption, auf den Gedanken kommen, ob uns in ihr nicht die Kopie eines früheren Entwurfes des Meisters erhalten ist. Bestärkt wurde ich in dieser Meinung durch den hier ganz Michelangelesken Charakter des unten flüchtiger angegebenen spärlichen Landschaftlichen: bloss Vordergrund; ein etwas nach rechts ansteigendes Terrain, über dem sich ein dürrer, abgehackter Baumstamm (wie in der Erschaffung Evas und im Sündenfall neben Eva) erhebt, links ein dem Entführten nachschauender stehender Hund, rechts das Hirtenbündel. Und weiter bestärkt durch eine andere von Frey angeführte Zeichnung bei Mr. Ch. Newton Robinson in London, welche die gleiche Landschaft mit Hund und Bündel zeigt. Leider kenne ich diesen Entwurf nicht aus eigener Anschauung und vermag daher nicht zu beurtheilen, ob in ihm etwa das Original des Blattes in den Uffizien zu erkennen ist. Jedenfalls aber möchte ich auch diese Version der Ganymeddarstellung, die in Formensprache und -behandlung (vgl. namentlich

den Kopf) der Tityoszeichnung in Windsor nahe kommt, für eine Schöpfung des Meisters halten.

Sie unterscheidet sich dem Charakter nach wesentlich von der Komposition in Windsor. Von dem leichten, spielenden Emportragen und -getragenwerden ist hier noch Nichts zu sehen. Mit mächtigem Schlag der nicht ausgebreiteten, sondern erhobenen Schwingen emporstrebend, hat der Adler mit dem sich sträubenden Knaben zu kämpfen. Dieser krümmt, mit der Rechten in den rechten Flügel hineingreifend und das rechte Bein über den linken Oberschenkel heraufziehend, den Oberleib und Kopf nach der Seite. Der Adler packt gewaltsam mit der linken Kralle das linke Bein, und fasst mit dem Schnabel seines über die Schulter Ganymeds sich vorbeugenden Kopfes den linken, abwehrenden Arm. Dessen Figur erhebt sich hier also nicht über den Adler, sondern wirkt, von ihm ganz umklammert und so nach oben geschleppt, etwa wie ein Thier, das der überstarke Vogel seiner Heerde entführt. Man beachte die Kunst der Komposition: wie die Knabengestalt ganz (bis auf das in die Luft abstehende linke Bein) einbezogen ist in die des Adlers, dessen Erscheinung dadurch dominirend wird, und wie durch die schräge Anordnung des Fluges die Symmetrie zwischen dem Schwanz des Vogels und dem linken Bein des Jünglings erzielt worden ist — man beachte diese Gesetzmässigkeit in der Freiheit, und man wird begreifen, warum ich hier Michelangelos Geist erkennen muss.

Nun giebt es aber noch eine dritte, bisher noch gar nicht beachtete Zeichnung, die nach meinem Dafürhalten gleichfalls Anspruch auf Michelangelos Namen erheben darf. Sie ist in Kreide ausgeführt und befindet sich im Kodex Vallardi im Louvre (Thode 510; die Zeichnung ist zum Zwecke der Übertragung durchstochen worden). Die Gruppe, die hier ohne Landschaft gegeben ist, steht in ihrer Komposition gleichsam zwischen der eben besprochenen und der in Windsor. An die erstere wird man dadurch erinnert, dass der Adlerkopf sich über dem Ganymed erhebt, an die letztere durch die Frontstellung und durch die wagrecht ausgebreiteten Schwingen des Vogels, auch durch das Kampflosere und Ruhigere des Emportragens und die gespreizte Beinhaltung des Jünglings. Der Adler hält ihn, der sich mit beiden Armen an den rechten Flügel klammert und von den Krallen am Schenkel gepackt wird, wie frei vor sich schwebend, in die Höhe. Gewandzipfel wehen seitwärts nach unten. Auch dieser Entwurf zeigt Qualitäten, die des Meisters nicht unwürdig sind. Bedenklich macht nur die Andeutung eines Kreises, in den die Gruppe hineinkomponirt zu sein scheint, als wäre sie für ein Medaillon oder einen geschnittenen Stein als Rundbild bestimmt gewesen. Doch

sagt dies schliesslich nicht viel und kann mich nicht hindern, das Blatt dem Meister zuzuschreiben. Sollten wir in ihm etwa eine Vorlage für Valerio Belli (s. unten) zu erkennen haben?

Somit muss ich in der künstlerischen Gestaltung des Vorwurfes drei Phasen annehmen, welche uns verdeutlicht werden

1. durch die zwei Zeichnungen in den Uffizien und bei Mr. Robinson,
2. durch die Zeichnung des Kodex Vallardi und
3. durch die Zeichnung in Windsor, welche die definitive Fassung bringt.

Die Entwicklung nimmt den Weg von der Auffassung gewaltsamer Entführung zu derjenigen selig freier Entrückung. Die Vergötterung des geliebten jungen Freundes, die aus den an ihn gerichteten Briefen und Gedichten spricht, fand so ihren leicht verständlichen bildlichen Ausdruck.

Wickhoff denkt an zwei dem Cavalieri gewidmete Sonette des Meisters. In dem einen (Guasti XXX. Frey CIX, 19. Thode I, 161) heisst es:

> Volo con le vostr' ale senza piume;
> Col vostro ingegno al ciel sempre son mosso.

In dem anderen (Guasti XXXII. Frey XLIV. Thode II, 146):

> S'un anima in duo corpi e fatta eterna
> Ambo levando al cielo e con pari ale.

Ein Blatt in Oxford (Nr. 57), welches Zeus, den Ganymedes umarmend, zeigt, ist mit Recht übereinstimmend von allen neueren Forschern aus dem Werk des Meisters ausgeschieden worden.

IX

Tityos

Wie der Raub des Ganymed, wurde auch diese Zeichnung Ende 1532 von Michelangelo für Cavalieri angefertigt. Im Auftrage des Kardinals Hippolyt Medici — im „Leben des Valerio Vicentino und Anderer“, V, 374 sagt Vasari irriger Weise, der Meister habe die Zeichnung für Hippolyt angefertigt — hat Giovanni Bernardi 1533 die Komposition in Krystall geschnitten, die auch als Kupferstich im Verlag von Antonio Lafreri vervielfältigt ward (V, 431).

Die Originalzeichnung, bezüglich deren Ächtheit nur Springer Bedenken gehabt hat, befindet sich in Windsor (Thode 540; Ber. 1615; Phot. Br. 109; Abb. Ber. Pl. CXLIII; Frey 6: im Gegensinne). Der jugendliche Titan von herkulischen Formen liegt auf einer felsigen Bodenerhöhung, die isolirt wie das Postament einer Statue wirkt, das rechte Bein etwas gekrümmt ausgestreckt, das linke aufgestemmt, den zurückgebogenen linken Arm an den Stein gefesselt, mit der Rechten den Adler zurückdrängend. Dieser,

hinter dem Jüngling mit ausgebreiteten Schwingen stehend, beugt und senkt sich nach vorne über und hackt mit dem Schnabel nach der Leber des Gefesselten. Rechts ein weidenartiger Baumstumpf, dessen einer Ast in Form eines grotesken Thierkopfes gebildet ist.

Michelangelo hat sich offenbar nicht an die Schilderung Homers, der die von Zeus über den Sohn der Gaia wegen Entehrung der Leto verhängte Strafe durch zwei Geier vollziehen lässt (Od. XI, 576ff., so auch Tibull, I, 3, 75f.), sondern an die Virgils gehalten (Aen. VI, 595ff.):

> Necon et Tityon terre omniparentis alumnum
> Cernere erat, per tota novem cui jugera corpus
> Porrigitur: rostroque immanis vultur obunco
> Immortale jecur tondens foecundaque poenis
> Viscera, rimaturque epulis habitatque sub alto
> Pectore nec fibris requies datur ulla renatis.

Nicht als ein Abbild der Kraftlosigkeit, wie Polygnot ihn malte, sondern in voller Macht der Glieder — wie Frey bemerkt — gab ihn der Meister, der nach meinem Dafürhalten antike Darstellungen des liegenden Prometheus, wie uns eine in einer kleinen Berliner Gemme (Furtwängler: Die antiken Gemmen XXXVII, 40) erhalten ist, wohl kannte.

Eine flüchtige Kreidestudie zu der Zeichnung fanden Ferri und Jacobsen in den Uffizien (147b, 18736. Thode 225. Abb. Ferri und Jacobsen Taf. XIV. Phot. Brogi 1412B). Die Stellung ist hier noch etwas anders: das rechte Bein und der rechte Arm sind gerade ausgestreckt, das linke Bein ist stärker gekrümmt. Der Adler ward nur mit wenigen Strichen angedeutet.

Eine mir unbekannt gebliebene Kopie nach der Zeichnung in Windsor von Alessandro Allori erwähnt Frey als in den Uffizien befindlich (Nr. 284).

In Betracht aber kommt noch ein anderer grossartiger, kühn skizzirter Entwurf, den man bisher nicht beachtet hat, im Musée Wicar zu Lille (Nr. 90; Thode 273). Er zeigt Tityos nach der anderen Seite gewandt liegend, auf den linken Arm aufgestützt, den rechten erhebend, beide Beine ausgestreckt. Der Adler beugt sich, die Leber fressend, von links hinten herüber. Man dürfte in der Skizze wohl den ersten Gedanken der Komposition gewahren.

Gestochen wurde die endgültige Darstellung von Beatrizet (D. 33; B. 39) im Gegensinne. Das Blatt trägt die Inschrift: Titius Gigas Vulture diversisque penis laceratus. Mich. A. B. invenit. Ant. Salamanca excudebat. Landschaftlicher Hintergrund hinzugefügt. Eine Kopie im Gegensinne: Ant. Lafreri formis. Im Berliner Kupferstichkabinet sah ich einen von Gio. Jacomo Rossi (Formis Romae 1649 alla Pace) veranstalteten Neudruck.

Der von Giovanni Bernardi geschnittene Krystall, später vermuthlich für die Farnese'sche Kassette bestimmt, aber nicht verwendet, befand sich unlängst im Besitze der Strozzi zu Florenz (Vasari V, 374, Anm. 2). Von ihm machte der Künstler einen Ausguss, eine Plakette (Abb. in: Die ital. Bronzen im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Taf. LXVIII, 1214. Vgl. Molinier: Les plaquettes Nr. 333). Sie ist bezeichnet Jovanes B.

Wie der Ganymed, hat auch der Tityos, dank vornehmlich dem Stiche, eine bedeutende Wirkung auf andere Künstler ausgeübt. Ich erwähne zunächst die freie kleine Nachbildung in einem Ornamentstich des Enea Vico im Pariser Cabinet des estampes, bez.: E per petra maggior non manca mai. D. Z.

Ob Tizian in seinem, jetzt in Madrid befindlichen, für Philipp II. ausgeführten Gemälde an Michelangelo angeknüpft hat, bleibe dahingestellt, doch halte ich es für wahrscheinlich (vgl. auch die Zeichnung im Louvre 5518). Wiederholt aber hat Rubens das Motiv verwerthet: in seinem Prometheus (Oldenburg), in der Niederlage Sanheribs (München, Pinak.), in einer Figur des kleinen Jüngsten Gerichtes (ebenda) und im Tod des Argus (Köln).

X

Der Sturz des Phaeton

Am 5. September 1533 schreibt Cavalieri an Michelangelo nach Florenz: „forse tre giorni fa io ebbi il mio Fetonte, assai ben fatto, e allo visto il papa, il cardinal de Medici, e ugnuno io non so gia per qual causa sia desiderato di vedere" (Frey: Dicht. S. 522, Reg. 75). Frey (ebenda S. 521, Reg. 72) bemerkt, der Ausdruck „mein Phaeton" liesse annehmen, entweder, dass Cavalieri die Zeichnung schon vor längerer Zeit von Michelangelo versprochen erhalten hätte, oder dass er das Blatt bereits besessen, aber wieder zurückgegeben habe und nun ein neues erhalte. Für das Letztere spreche die Thatsache, dass heute noch zwei ausgeführte Zeichnungen existirten, deren eine, mit der Malcolm'schen Sammlung in das British Museum gelangt, den Vermerk trägt: „Tomao se questo scizzo non vi piace ditelo a Urbino" etc. und unvollkommener sei, als die andere in Windsor befindliche. Diese sei also die Anfang September 1533 von Tommaso empfangene, die frühere die Malcolm'sche, die Michelangelo in Rom 1532/33 angefertigt haben müsse, da die Bemerkung über Urbino auf den Aufenthalt in Rom hinweise. Diese Argumentation ist sehr einleuchtend, und ich schliesse mich Freys Meinung an.

Auch diese Zeichnung ist von Giovanni Bernardi in Krystall geschnitten worden (Vasari V, 374), der, wie es scheint, wie der

Ganymed und Tityos, für die Farnese'sche Kassette verwendet werden sollte, dann aber nicht an ihr angebracht worden ist. Von einem bei Lafreri erschienenen Stiche spricht Vasari (V, 431), welcher auch erwähnt, dass F. Salviati den Phaeton in Farben ausgeführt hat (VII, 17).

Ovids Schilderung (Met. II, 304—380) liegt der Darstellung zu Grunde: Zeus zerschmettert mit dem Blitz den Wagen, von dem Phaeton, des Lebens beraubt, „kopfüber" hinabfällt zur Erde, zum Strom Eridanos; in einen Schwan wird Kyknus, des Helios Töchter, „die Brust mit den Händen sich schlagend", werden in Bäume verwandelt: die eine fühlt ihr Haar zu Laub werden, Lampetie die Arme zu Ästen, Phaetusa die Beine zum Stamm. Dass der Künstler auch antike Kunstwerke gekannt und von ihnen einige Anregung (namentlich für die abstürzende Figur des Phaeton) gewonnen, ist sicher. Wickhoff (Mitth. des österr. Inst. für Gesch. II, S. 435) machte auf den Sarkophag der Uffizien (im Quattrocento in Araceli), neben dem auch noch andere genannt werden könnten, aufmerksam; auch Frey erwähnt ihn; daneben kommt ein Cameo in Sardonix in Betracht (Furtwängler: Die antiken Gemmen LVIII, 2). Kannte Michelangelo vielleicht auch die Plakette des Moderno (Berlin: Die ital. Bronzen, LIII, 759, 760)? Zu Agostino Venezianos Stich (B. 298) findet sich keine Beziehung. Aber solche Anlehnungen wollen wenig bedeuten, ist doch die gesamte Konzeption eine neue und originelle.

Die erhaltenen Studien zu der Darstellung sind in neuerer Zeit öfters, zuletzt und ausführlich von Berenson und Frey, besprochen worden. Man kann in ihnen die Herausgestaltung der Komposition in Windsor einigermaassen verfolgen.

I. Haarlem, Teyler Museum. (Thode 267. Ber. 1471. Abb. v. Marcuard Taf. XXI a.) Eine Röthelskizze, die v. Marcuard mit Recht als Entwurf für Phaeton erkannte. Nur der untere Theil der Komposition ist skizzirt, und zwar in einer von den folgenden Zeichnungen abweichenden Weise. Eridanos liegt hier rechts, links stehen die drei Heliaden in Bewegungen des Schreckens und der Klage. Hinter Eridanos sind noch zwei Figuren angedeutet (was Frey entging): die eine kauernd gebeugt, die andere knieend, erschreckt nach oben schauend. Mit ihnen können nur, Ovid entsprechend, des Gestürzten Mutter Klymene und Kyknus, noch nicht in den Schwan verwandelt, gemeint sein. Vermuthlich handelt es sich hier, wie auch Frey meint, um einen, den folgenden vorangehenden Entwurf.

II. London, British Museum 1895—9—15—517. Malcolm, Nr. 79. Kreide. (Thode 363. Ber. 1535. Phot Br. 71. Abb. zuerst

in Lawrence Gall. 24, dann Galichon: Gaz. d. b. a., 1874, II, S. 201 ff. Frey 57.) In der Höhe Zeus auf dem Adler, en face, den Blitz nach rechts zu herabschleudernd. Darunter der Wagen (in Form eines einfachen zweirädrigen Karrens), von dem Phaeton nach links kopfüber hinabstürzt, indessen drei der Pferde, in radialer Anordnung, aus einander fahren, das vierte rechts kopfüber stürzt. Unten links Eridanos, auf seine Urne gestützt, die Linke auf dem aufgestützten linken Knie, ruhig nach oben schauend, neben ihm rechts zunächst Phaetusa, deren Beine zum Stamme werden, dann Lampetie, gleichfalls unten schon verwandelt, die Arme ausstreckend, die sich in Äste verwandeln, und weiter die dritte Schwester, ihr (zu Laub werdendes) Haar fassend — die beiden ersten jammernd empor-, die dritte zur Seite schauend. Zwischen Phaetusa und Lampetie ist, in sehr kleinen Verhältnissen — wie er auch auf dem antiken geschnittenen Stein erscheint — der Schwan skizzirt. War links von Eridanos noch eine kleine Figur gegeben — etwa der Knabe, den wir auf Bernardis einer Plakette (s. unten) gewahren? Oder war ein Baumstumpf gemeint? — Die Bezeichnung unten ist sehr verwischt und wäre ohne die Aufzeichnung Mariettes (Observ. 76), der einst das Blatt besass, schwerlich mehr zu entziffern. Mariette las: ser Tommaso se questo schizzo non vi piace ditelo a Urbino a cio ch'io abbi tempo da averne facto un altro . . . . come vi promessi e se vi piace e vogliate ch'io lo finisca. Frey, dessen im Lesen der Michelangelo'schen Handschrift geübtem Auge besonders zu vertrauen ist: er (messer) tomao se questo scizzo non vi piace, ditelo a Urbino, accio che io abbi tempo daverne facto un altro domandassera, ... e (come) vi promessi; e se vi piace e vogliate, che io lo finisca, ditelo (oder diretelo?) — Ob nun Cavalieri etwas auszusetzen hatte oder der Meister selbst empfand, dass die Komposition der Geschlossenheit ermangelte, es entstand ein neuer Entwurf, vermuthlich, wie auch Frey annimmt, der folgende. — Ähnlich dem untersten Pferde erscheint neben anderen Studien ein stürzendes Pferd auf einer Zeichnung in Oxford (Nr. 20. Thode 404. Ber. 1701), die sicher nicht von Michelangelo ist und von Berenson dem Raffaello da Montelupo zugeschrieben wird. Hinter dem Pferde sieht man ein zweites und einen Wagenlenker, sie geisselnd, angedeutet. Berenson erkannte die Ähnlichkeit und vermuthete, es könne hier die Kopie einer verlorenen frühen Studie zum Phaeton vorliegen. Ich möchte eher annehmen, dass die Skizze eine blosse Benutzung der Komposition Michelangelos zeigt.

III. Venedig, Akademie Nr. 180. Thode 518. Ber. 1601. Abb. Frey 75. Kreide. Hier stürzt Phaeton nicht seitwärts, sondern in der Mitte zwischen den Pferden herab, die, je zwei eine geschlossene Gruppe bildend, alle mit dem Kopf nach unten fallen. Zeus ist ähnlich, wie in II, aber ganz en face. Eridanos, in der Mitte unten liegend, streckt, erregten Antheil nehmend, die Arme empor und die Heliaden, eine links, zwei rechts, sind stärker bewegt. Berenson sieht sich durch diese Abweichungen veranlasst, das Blatt früher als das Malcolm'sche anzusetzen. Die auch hier befindliche Inschrift liest Frey, wie folgt: lo ritracto el meglio che o saputo io, pero vi rimando il vostro perche ne son (?) servo vostro, che lo ritraga un altra volta. Danach erklärt sich Michelangelo also bereit, noch ein drittes Mal den Vorwurf zu gestalten. Dies wäre dann geschehen in

IV. Windsor. Thode 542. Ber. 1617. Phot. Br. 107. Abb. v. Marcuard: Die Zeichnungen Mich. in Haarlem zu Taf. XXI. Ber. CXL. Frey 58 und öfters. Kreide. Die Komposition, in einem hohen spitzen Dreieck sich aufbauend, hat hier volle lineare Geschlossenheit erlangt. In der Höhe, in starker Bewegung des Oberkörpers nach hinten, Zeus auf dem Adler den Blitz entsendend. In einer geschlossenen Gruppe verbunden stürzen Phaeton und vier Pferde alle hinab; der zweirädrige Wagen darüber ist lang, trogförmig gebildet. Links unten die mächtige, wieder ruhig gelagerte Gestalt des alten Eridanos, der den rechten Arm hoch auf eine Urne legt, hinter ihm ein Putto, eine Urne tragend; die drei nackten Frauen in jammernden Gebärden nach oben schauend, zwischen den zwei rechts, grösser gebildet, Kyknus als Schwan. — Eine Wiederholung dieser Zeichnung im Besitze des Herrn Charles Newton Robinson (Thode 377b) hält deren Besitzer für das Original, nach welchem diejenige in Windsor kopirt sei. Da ich das Blatt nicht aus eigener Anschauung kenne, muss ich mich des Urtheiles enthalten. Frey hält es für eine Kopie.

Drei andere, weniger gute Kopien, findet man in Paris (791, 792 und 829).

Verfolgen wir die Entwicklung, die sich in den Studien verräth, so zeigen sich Veränderungen — von Gruppirung und Einzelmotiven abgesehen — vornehmlich in dem unteren Theile der Komposition. Bezüglich der Darstellung der Heliaden ergab Ovids Erzählung zwei Möglichkeiten: die Wiedergabe des ersten Momentes, der Klage der Schwestern, oder jene des folgenden, ihrer Verwandlung, mit welcher die Klage zu verbinden war. Einen Augenblick hat der Meister, im Bestreben möglichst alle Momente der Dichtung zu

veranschaulichen, daran gedacht, die Verwandlung darzustellen (Malcolm'sche Zeichnung), dann gab er dies, als unkünstlerisch, auf und beschränkte sich auf die Klage. Auch in der Wiedergabe der Klymene (Haarlem) zeigt sich Anfangs sein engeres Festhalten an Ovids Schilderung, bald aber hat er die Figur fallen lassen; und Kyknus, den er ursprünglich in menschlicher Gestalt gedacht (Haarlem), verwandelt er, durch antike Vorbilder veranlasst, in den Schwan. Der Knabe mit der Urne in Windsor ist eine aus dem Bedürfniss von Raumausfüllung hervorgegangene Zuthat.

Der Kupferstich Beatrizets nach der Zeichnung in Windsor (Dum. 31. B. 38 in gleichem Sinne) zeigt eine Landschaft mit Meer und Bergen hinzugefügt und ist bez.: Mich. Ang. inv. N. Beatrizet Lotar. restituit. — Eine Kopie des Stiches im Gegensinne von Michele Luchesi, bez. ML. Egregius Michelangelus Bonarotus autor, und zwei andere anonyme.

Zwei Plaketten von Giovanni Bernardi zeigen die Verwerthung der Michelangelo'schen Komposition und zwar sowohl der Malcolm'schen, wie der Windsorzeichnung. 1. (Berlin: Italienische Bronzen Taf. LXVIII, 1219. Molinier 327.) Phaeton in der Mitte oben zwischen den Pferden, aber in anderer Haltung als in Venedig. Der Flussgott und die eine der sich verwandelnden Heliaden nach Zeichnung Malcolm, drei der Pferde (aber in anderer Anordnung) nach Zeichnung in Windsor. 2. (Berlin LXIX, 1220.) Hier alle drei Heliaden, der Flussgott, neben dessen Rücken links ein Putto steht, und eines der Pferde nach der Malcolmzeichnung, zwei andere Pferde nach der Zeichnung in Windsor. Auch hier der Phaeton oberhalb der Pferde. In beiden Plaketten fehlt, aus Raumrücksichten, Zeus. — In fünf anderen Plaketten (Berlin LXIX, 1216. XLI, 1217. XLI, 1218. XLI, 1222. 1221), knüpft Bernardi nicht an Michelangelo, sondern an die Antike an. Der Bernardi'sche Krystall wird von Hieron. Stampa „fra le gemme del Maffei" (Taf. IV, p. 151) erwähnt.

Freie Verwerthung des Michelangelo'schen Werkes dürfte auch sonst noch mehrfach, vermuthlich in Stichen, nachzuweisen sein. Ich erwähne nur das der Schule Andrea Sansovino's angehörige Relief im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. in „Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche" in den k. Museen Taf. XII, 227).

Wickhoff erinnert an ein Sonett des Künstlers vom Jahre 1530 (Guasti XXXIX. Frey XXXIII. Thode II, 177):

Che non riporterà dal vivo sole
Altro che morte? e non come fenice.
Ma poco giova: chè chi cader vuole,
Non basta l'altrui man pront' e vittrice.

XI

Das Kinderbacchanal

Auch diese Zeichnung ist nach Vasari von Michelangelo für Cavalieri angefertigt worden; Frey meint Ende 1534, jedenfalls in jenen Jahren.

Sie befindet sich, in Röthel ausgeführt, in Windsor (Thode 543. Ber. 1618. Phot. Grosvenor Gallery 33. Abb. Symonds II, 144). Auf felsigem Boden sehen wir drei Gruppen von nackten Knaben vor einem hinten ausgespannten Vorhang. Links sind sieben kleine Burschen, um einen grossen Kessel versammelt, mit Kochvorbereitungen beschäftigt: einer, dem ein anderer zuschaut, bläst das Feuer an, zwei bringen ein Bündel von Holzscheiten herangeschleppt, zwei andere rühren im heissen Wasser herum, vor dessen Hitze sich der eine mit der Hand vor dem Kopf schützt, der siebente scheint im Begriff, ein Ferkel in den Kessel zu werfen. Rechts weiter hinten die zweite Gruppe, gleichfalls aus sieben Figuren bestehend, befindet sich mehr im Hintergrund: einer füllt aus einem Fass, in das zwei hineingucken, Wein in eine Schale, ein vierter pissend steht daneben, der fünfte — in ähnlich kauernder Stellung, wie der Satyr bei dem restaurirten Dionysos der Uffizien — hält dem sechsten eine Schale empor, aus der Dieser trinkt. Ein siebenter ist dahinter sichtbar. Die dritte Gruppe, weiter vorne in der Mitte, besteht aus sieben Knaben, die mit grosser Anstrengung einen auf dem Rücken liegenden Esel dem Kessel links zu schleppen. — Vor der felsigen Erhöhung sitzt im Vordergrunde eine alte Paniske, die wie eine Schwester des greisen Weibes auf Mantegnas „Kampf der Tritonen" wirkt, und an deren schlaffer Brust ein Knabe Nahrung sucht, während ein anderer, links von ihr sitzend, in Schlaf gesunken ist, rechts ein Mann, mit vorgebeugtem Oberkörper, die Arme auf einen Stein hinter seinem Rücken gestützt; er scheint zu schlafen oder vom Rausch überwältigt zu sein, und ein neben ihm sitzender Knabe will wohl das im Rücken ausgebreitete Tuch über ihn ziehen, indessen zwei andere weiter rechts sich neben einander niedergelassen haben, der eine mit einer Schale in den Händen.

Eine Kopie nicht aller, aber der grösseren Zahl der Figuren, eine Federzeichnung, von Berenson dem Raffaello da Montelupo zugeschrieben, befindet sich in Oxford (Nr. 52. Ber. 1716. Abb. Fisher I, 24).

Als Kopie nach nur einer Figur des Bacchanals, nämlich nach dem pissenden Knaben, fasste Berenson eine Federskizze auf einem Blatt in den Uffizien auf (137, 621. Thode 205. Ber. 1641. Phot. Br. 194. Brogi 1785). Ich halte die Studie, wie auf gleichem Blatt

die andere (von Berenson nicht richtig erkannte) eines gebückt schreitenden Mannes, der einen rittlings auf seinen Schultern sitzenden Knaben trägt, für ächt. Auch die folgende, daneben befindliche handschriftliche Notiz ist, was Berenson übrigens zugiebt, von Michelangelo: „Valle lochus chlausa toto michi nullus in orbe. Jo vi pregho che voi non mi facciate disegnare stasera perche e non ce el perino (einzelnes abgekürzt). Darunter: domino lodovigo de lionardo de buonarrota simoni. Der lateinische Hexameter ist offenbar ein Zitat (nach Petrarca?). Der Perino dürfte Niemand anderes als der Liebling des Meisters: Gherardo Perini sein, für den er nach Vasaris hier bestätigter Angabe, wie später für Cavalieri, gezeichnet hat. Die Notiz scheint an seinen Vater Lodovico gerichtet, und zwar in Florenz selbst. Darnach wäre die Zeichnung etwa in das Jahr 1522 zu versetzen, wenn nicht früher, da die Notiz später, in den freigebliebenen Raum, gesetzt zu sein scheint. Eine direkte Beziehung zum Bacchanal liegt also nicht vor: auch ist die Stellung des Knaben eine andere.

Drei alte Stiche nach der Zeichnung sind bekannt. Der eine ist von Beatrizet (B. 40, mit Monogramm und Lotar. f., sowie Inv. Mich. Ang. Bonaroti bezeichnet, Kopie: Ant. Lafreri formis Romae 1553), der zweite vom Jahre 1546 von Enea Vico (B. 48. Inv. Mich. Ang. Bonaroti. Aene. Vic. Parm. incidebat anno MDXLVI), der dritte anonyme, von Lafreri 1553 veröffentlicht.

Gewiss weist auch diese befremdliche Komposition, wie schon Wickhoff bemerkte, auf Anregungen seitens der Antike hin, doch ergiebt der Vergleich mit Sarkophagreliefs, welche Kinderspiele darstellen, keine direkten Bezüge. Nur für die eine Gruppe, die Vorbereitung zum Kochen des Ferkels, liesse sich, wie ich glaube, ein freilich ganz frei benutztes Vorbild anführen: ein Cameo der Sammlung Beverley (Furtwängler: die antiken Gemmen L, 49), welcher Bauern, die aber leicht als Kinder aufgefasst werden dürften, mit dem Kochen eines Schweines bei einem Kessel beschäftigt zeigt. Auch liesse sich auf Puttenszenen, wie Zoan Andrea sie in einem Stiche (B. 14, eine Opferszene), an die Antike anknüpfend, bringt, hinweisen. Doch trägt das Werk einen ausgeprägt originellen Charakter und macht die wohl nie zu befriedigende Neugier rege, welchem Anlass es seine Entstehung verdankt. Denn unwillkürlich setzt man Gespräche im Freundeskreise des Meisters, etwa bei abendlichem Feste (man denke an den Verkehr mit Luigi del Riccio) voraus, die den Vorwurf zu dem Bacchanal gegeben haben könnten und die, wären sie uns bekannt, vielleicht auch den in die Ausgelassenheit hinein dringenden ernsten, ja schmerzlichen in der alten Paniske erklingenden Ton erklären würden. Der Kontrast zwischen der abgezehrten Greisin und dem tollen jungen Leben,

in dem ein Nachklang der Puttenspiele an der Sixtinischen Decke zu vernehmen ist, erhebt die Darstellung dem Gehalt nach in ein höheres Gedankenbereich.

XII

Die Bogenschützen

Ob auch die „Saettatori“, wie Vasari sie nennt, für Cavalieri angefertigt wurden, wissen wir nicht. Man hat es angenommen. Jedenfalls gehört die herrliche Röthelzeichnung, die in Windsor aufbewahrt wird (Thode 538. Ber. 1613. Abb. Ber. Taf. CXXXIX. Symonds I, 298. Phot. Br. 111), der Behandlung nach in diese Zeit. Das auf der Rückseite verzeichnete Datum 1530, 12. April sagt nichts Bestimmtes über die genaue Zeit der Entstehung aus.

Dargestellt ist eine Gruppe von sechs jugendlichen nackten Gestalten, die in lebhafter Bewegung nach rechts, theils laufend, theils in der Luft schwebend, Pfeile abschiessen oder abgeschossen haben (von Bögen, die der Künstler nicht ausgeführt hat), und von drei anderen, vor ihnen befindlichen, von denen der eine kniet, die beiden anderen auf den Boden gefallen sind. Das Ziel ist eine Herme: der aus einem Pfeiler erwachsende Oberkörper eines schönen, ernsten Jünglings, der über der rechten Schulter ein chlamysartiges Gewandstück trägt und vor dem Angriff durch einen ovalen Schild geschützt ist. In diesen sind einige Pfeile eingedrungen, ein vereinzelter ist, wie es scheint, in den Bauch des Jünglings gefahren. Im Vordergrund links von der Herme liegt der geflügelte Amor schlafend den Kopf auf ein Kissen gelegt, im Schoosse den Bogen, vor sich den Köcher mit Pfeilen. Ganz links unter dem letzten Bogenschützen knieen zwei flügellose Kinder: das vordere, vorgebeugt über ein Bündel Holz, bläst eine Flamme über Pfeilen an, das hintere, auch ein Bündel oder einen Blasebalg in dem Arme, scheint ihm zu helfen. Vor der Flamme vorn steht eine antikische Schale. Zwei andere Knaben mengen sich, der eine oben, der andere in der Mitte, in die Schaar der Schützen. Deren Zuge folgt links oben ein Alter mit satyrhaften Zügen, der, von einem Gewand umweht, im Begriff ist, einen Bogen zu spannen. Die nackten Bogenschützen sind nicht alle männlich, die hinterste schwebende Gestalt in dem Zuge ist deutlich durch die Haartracht und Brust als Frau gekennzeichnet, und auch bezüglich der Figur im Hintergrund oben ganz rechts könnte man im Zweifel sein, ob sie nicht weiblich gedacht ist.

Das Blatt ist oben und rechts am Rande etwas beschnitten, so dass man einerseits das Ende des Bogens, welchen der Alte hält, sowie den obern Theil des Schädels der Herme und andrer-

seits den Hinterkopf und Rücken der Herme nicht sieht. Eine alte Kopie der Zeichnung, gleichfalls in Windsor (Phot. Br. 124), belehrt uns darüber, dass der Kopf der Herme mit einem verschlungenen, im Nacken herabfallenden Tuch umwunden ist, und dass sie keine Arme hat. Ebenso eine zweite im Staedel'schen Institut zu Frankfurt am Main (Nr. 3979). Vielleicht haben wir in solchen getreuen Nachbildungen Arbeiten des Bernardino Cesari, des Bruders des Cavaliere, von dem Baglione erzählt, dass er Handzeichnungen Michelangelos, die Cavalieri besass, kopirt hat, zu sehen.

Eine dritte Kopie, eine flüchtige und roh lavirte Zeichnung, jetzt in der Brera (Phot. Montabone 300 als Kopie nach Raphael, Br. 2), zeigt an Stelle des Tuches eine Binde und an Stelle der Chlamys ein um die Hüften genommenes Schurzfell, auch ist der Schild grösser und fehlt der Pfeil im Bauch. Die Darstellung sollte offenbar dezenter gemacht werden. In den Händen der Schützen sind kleine Bogenstümpfe angedeutet.

Eine vierte Kopie (im Gegensinne) ist das kleine Bild in der Villa Borghese, das mit zwei anderen (Roxanes Hochzeit) aus der sogenannten Villa Raphaels, später Villa Olgiati, stammt und von einem Schüler Raphaels gemalt ist. Hier sehen wir einige geringe Veränderungen: weggelassen ist das in der Luft schwebende Bein der Figur ganz rechts im Hintergrund, die Entfernung zwischen den Bogenschützen und dem Ziel ist grösser, es fehlt der Pfeil im Bauch der Herme, und deren vom Tuch umhüllter Kopf macht, obgleich der Körper männlich, einen weiblichen Eindruck. Die Schützen haben hier alle Bogen in der Hand.

Zu erwähnen ist ferner der Stich von Beatrizet (P. 116; im Gegensinne), bez. Mich. Ang. Bonaroti inv.; Ant. Lafrerii Romae. Späterer Abdruck: Petri de Nobilibus formis a Paulo Gratiano quesita.

Kopien einzelner Figuren finden sich in zwei Zeichnungen des Louvre (811 und 818). Der Jüngling in der Mitte vorne ist von Battista Franco in seiner Schlacht von Montemurlo (Palazzo Pitti) unmittelbar unter dem Göttermahl links oben angebracht worden.

Schliesslich möchte ich auf die grosse Ähnlichkeit hinweisen, welche der Kopf eines Knaben mit einer Binde im Haar auf einer schon oben (S. 336) besprochenen Zeichnung im Staedel'schen Institut zu Frankfurt am Main (Nr. 392. Thode 247. Abb. Handzeichn. der Albertina Nr. 219) mit dem Knaben oben in der Mitte des Hintergrundes hat.

Die einzige Deutung dieser wundervollen Komposition, welche bald als: die Bogenschützen (nach Vasari: i saettatori, gli arcieri), bald als: das Götterschiessen, il bersaglio dei Dei, bald als „le but" bezeichnet wird, aus einer litterarischen Quelle ward bisher von Alexander Conze gegeben (Jahrb. f. Kunstw. 1868, I, 359). Dieser

meinte, es handle sich um eine bildliche Veranschaulichung einer Stelle in Lucians Nigrinus (c. 36). Sie lautet in Theodor Fischers Übersetzung: „Ist es auch mir schon gestattet, mich über die Reden der Philosophen zu äussern, so ist meine Ansicht hierüber folgende. Mir scheint die Seele eines wohlgearteten Mannes einem weichen Ziele vergleichbar. Im Leben giebt es nun viele Bogenschützen, deren Köcher mit verschiedenartigen, mannigfaltigen Reden gefüllt sind, jedoch schiessen nicht alle geschickt, sondern ein Theil spannt die Sehne zu stark an und schiesst mit übertriebener Vehemenz. Zwar halten sie die Richtung ein, doch bleiben ihre Pfeile nicht im Ziele, sondern sie fahren vermöge ihrer kräftigen Bewegung durch und lassen uns eine klaffende Wunde in der Seele zurück. Andere dagegen machen es umgekehrt, vor Schwäche und Mattigkeit gelangen ihre Pfeile nicht einmal bis zum Ziele, sondern fallen oft kraftlos mitten auf dem Wege zur Erde; kommen sie aber auch mitunter bis dahin, so berühren sie nur streifend die Oberfläche und machen keine tiefe Wunde, denn sie wurden von keiner starken Kraft entsendet. Wer aber ein guter Schütz ist und diesem gleicht, der wird zuerst das Ziel betrachten, ob es nicht sehr weich, ob es nicht für den Pfeil zu fest ist, denn es giebt auch unverwundbare Ziele. Wann er sich hiervon unterrichtet hat, dann bestreicht er den Pfeil weder mit einem Gift, wie die Skythen, noch mit dem Safte des wilden Feigenbaumes, wie die Kureten, sondern mit einem sanft ätzenden, lieblichen Balsam, und entsendet ihn kunstgemäss. Nun fliegt er in angespannter Schnelle, verwundet ohne durchzufahren, bleibt fest und verbreitet viel von dem Balsam, der, sich vertheilend, die ganze Seele umströmt. Desshalb, wenn nun der Balsam die Seele allmählich umläuft, freuen sie sich und weinen während des Zuhörens, wie es auch mir erging, so dass ich ihm gerne den Vers zugerufen hätte: ‚triff nur so fort, vielleicht dass du werdest den Freunden ein Lichtstrahl‘.“

Beglaubigt schien diese Deutung zu werden durch eine Bemerkung Wickhoffs (Mitth. des Inst. f. öst. Geschichtsf. II, S. 435). Dieser fand auf einer Medaille des Kardinals Alessandro Farnese von 1559 (Litta, Fam. cel., Medaglie Farnesiane Taf. II, 9) die Herme mit dem Schild nach Michelangelos Zeichnung und die Legende: *ΒΑΛΛ ΟΥΤΩΣ*, also die Anfangsworte jener von Lucian zitirten Stelle aus Homers Ilias: „Triff nun so“ (VIII, 282). Schon zur Zeit des Künstlers betrachtete man also die „Bogenschützen“ als eine Illustration jener Stelle im Nigrinus.

Das klingt allerdings überzeugend, und doch macht ein näherer Vergleich der Komposition mit jener Schilderung sehr bedenklich, die Conze'sche Deutung anzunehmen. Er selbst wies schon darauf

hin, dass sich der schlafende Amor freilich nicht aus dem Gleichniss erklären lasse. Aber nicht nur dieser, auch die anderen Putten und die bogenschiessende Frau bleiben unverständlich.

Ich habe eine andere Deutung zu bringen, welche diesen nicht zu umgehenden wichtigen Bestandtheilen der Darstellung, in Sonderheit auch der Herme, gerecht wird.

Des Cristoforo Landino Disputationes Camaldulenses beginnen mit folgenden, auf das zu behandelnde Thema: „de summo bono" hindeutenden Worten:

„Ex omnibus studiis Illustrisissime federice quibus quidam variis ac penitus inter se diversis humanum genus exercetur, id in primis cum omnium, in quibus vel mediocris prudentia elucet, consensu approbatur tum sapientissimorum virorum judicio veluti optimum praefertur, in quo finem illum omnium rerum ultimum, quod graeci Telos nuncupant, investigamus. Ad quem veluti ad extremam curriculi metam devenientibus nobis in tuto tranquilloque acquiescere liceat. Qui quidem nisi certus ac praefinitus a summo deo nobis propositus sit, quid jam humana conditione miserius excogitare possim, non reperio. Nam si cunctis aliis in rebus sive animatae illae sint, sive anima careant, ultimum aliquid atque postremum natura constituit: quo cum pervenerint beatae jure dicantur, non ne iniquissime nobiscum actum esse putemus, si solus is homo sit, quem quo gravissimos ac pene infinitos labores suos, quo omnes cogitationes, quo denique universae vitae cursum dirigat, nusquam inveniat. Sed profecto sicuti sagittariis suum signum procul expositum est, quo sagittas collineent atque dirigant: sic homini hoc, quod dixi ultimum ab ea quae nulla unquam in re deficit natura, propositum est. Quod si negligat, miser semper futurus sit homo. Sin autem omnes vivendi rationes illhuc tendant, summam simus beatitudinem consecuturi. Quam ob rem quid nobis stultius fingi potest? qui in rebus nihil profuturis ac potius persaepe nocituris tam assiduas vigilias conteramus, tam intollerabiles labores perferamus, tam manifesta in pericula irruamus. Earum autem rerum, quibus solis et adversus varios fortunae impetus armari possimus et quid inter illud vanum adumbratumque et hoc solidum atque expressum et vere bonum intersit cognoscimus, ne minimam quidem curam ponamus."

Einem fernen Ziel, auf das die Bogenschützen ihre Pfeile richten, wird hier das wahre, von den Menschen zu erstrebende höchste Gut, das Glück, verglichen und die Thorheit Derer gegeisselt, die sich, statt um dieses, um das ihnen Schaden Bringende bemühen. Sollte nicht in diesem Gleichniss der Ausgangspunkt Michelangelos zu

finden sein? Dies anzunehmen, wäre jedenfalls naheliegend, da es von Einem aus dem Kreise Lorenzo Medicis und aus einer berühmten Schrift stammt. Doch erscheint jener Ausspruch Landinis zu unbestimmt, als dass man aus ihm die Komposition erklären könnte, sind auch in den folgenden Gesprächen die Definitionen über das wahre Glück und die falschen Güter gegeben.

Nun hat aber ein anderer Schriftsteller jenes Gleichniss — wie auch Vieles sonst in seinen Darlegungen — aus den „Disputationes" übernommen: Mario Equicola in seinem „Libro di natura d'amore", dessen II. Auflage vom Jahre 1531 (Vinegia, Bindoni) mir zur Verfügung steht. In dem VI. und letzten Buch handelt Equicola von dem „fine d'amore", dem Ziel der Liebe. Den irdischen Begierden, deren Ziel die Wollust der Sinne ist, stellt er die himmlische Liebe gegenüber, die nur in Gott, als dem höchsten Ziel ihre Befriedigung, d. h. das wahre Glück findet. „Pervenire all' amor divino, del qual termine et meta è beatitudine stato perfettissimo et ultima perfettione dell' uomo" (S. 196 v.). Im Beginne des Kapitels spricht er von den verschiedenen „termini" menschlichen Wollens: „nondimeno confessano uno solo esser nella mente estremo et ultimo de beni ne piu oltre puo vagare l'human desio. Questo secondo la opinione de' Philosophanti deve esser tale, che a quello (come li Sagittarii al preposto segno) debbiamo drizzar nostro conseglio, applicar nostro intento, tutte attioni con indissolubile unione far concorrere" (S. 196).

Das Büchlein ward viel gelesen, sicher hat es auch Michelangelo und seinen Freundeskreis beschäftigt, und es wird diese Stelle gewesen sein, die, indem sie seinem Geiste ein ihn so dauernd beschäftigendes Problem in neuer Form zuführte, zugleich seine Phantasie zu bildnerischer Gestaltung anregte. Die von Begierden getriebenen Menschen als Bogenschützen — welch' ein Motiv! Nicht als Illustrator — was bei der Unbestimmtheit der Durchführung des Gleichnisses auch nicht möglich gewesen —, sondern, wie immer, als Schöpfer fasste er das ihm gegebene Bild auf. Von selbst gleichsam gestaltet sich der Terminus, das höchste Gut, als Herme von edler Gestalt, die Verdeutlichung der irdischen Leidenschaften wird in den flügellosen Cupidines, den Begierden, die Feuer entflammen und Pfeile rüsten, und auch in der Satyrmaske des Alten gewonnen. Die Menschheit wird dargestellt: nicht Männer allein, sondern auch Frauen gewahren wir. Und der geflügelte Eros, die himmlische Liebe, „mit deren Flügeln man zur Betrachtung der himmlischen Dinge auffliegt" (Equicola S. 40), ist in Schlaf versunken. — Nur in Einem bleibt die Allegorie unklar, hinkt gleichsam ihre bildnerische Veranschaulichung. Die Herme bedeutet das Endziel, das wahre Glück — und doch sind die Pfeile der auf

falsches Glück zielenden Schützen auf sie gerichtet? Der Ausweg, den der Künstler aus dem Dilemma suchte, war ein seltsamer. Er deutet durch den Schild, der die edlen Theile der Figur, Brust und Kopf, deckt, an, dass das höchste Gute der sinnlichen Begierde unerreichbar ist; nur in die unedlen Weichtheile des Bauches dringt ein Pfeil. Nur sinnliche Wollust, nicht wahres Glück gewinnt der vom flügellosen Amor Getriebene!

Könnte mir noch ein Zweifel an der Richtigkeit dieser Erklärung geblieben sein, so würde er mir durch die überraschende Thatsache genommen werden, dass Symonds, der jene litterarischen Quellen der Darstellung nicht kannte, bloss aus deren Betrachtung auf die ganz gleiche Deutung geführt wurde. Er sagt, wie übrigens ähnlich in Kürze auch Passerini (Bibliografia di M., S. 165): the allegory seems to imply, that happiness is not to be attained as human beings mostly strife to seize it, by the fierce force of the carnal passions. It is the contrast between celestial love asleep in lustful souls, and vulgar love inflaming tyrannous appetites. Und er zitirt die letzte Strophe aus dem Sonett Michelangelos: „Non è sempre di colpa aspra e mortale“ (Guasti LIII. Frey LXXXXI. Thode II, 261):

L'un tira al cielo, e l'altro in terra tira;
Nell' alma l'un, l'altro abita ne' sensi.
E l'arco tira a cose basse e vile.

Wie aber ist, so wird man fragen, mit dem Allen jenes auf Lucian weisende Wort an der Medaille des Alessandro Farnese in Einklang zu bringen? Ich meine: einfach aus einer thatsächlichen, irrthümlichen Beziehung der Michelangelo'schen Komposition auf die Stelle im Nigrinus durch irgend einen nicht unterrichteten Erklärer. Oder man nehme an, was vielleicht gesucht erscheint, aber doch sehr natürlich wäre und mir wahrscheinlich ist: das Homerische Wort: „triff so“ ist auf die Michelangelo'sche Darstellung angewandt worden, in dem Sinne: „richte dein Trachten auf das höchste Gut.“ Dies passt doch noch besser auf den Revers der Medaille des Kardinals, als ein „triff so“ in dem Sinne: „triff mit dem rechten Wort die Seele des Menschen“, obgleich auch dies denkbar wäre. —

Dass die nun sicher gefundene Deutung der Bogenschützen in hohem Grade dafür spricht, dass auch diese Zeichnung für Cavalieri bestimmt war, wird Keinem entgehen.

XIII

Die Herkulesthaten

Die herrliche Röthelzeichnung mit drei Herkulesthaten in Windsor (Thode 536. Ber. 1611. Phot. Br. 108. Abb. Ber.

pl. CXXXVIII. Frey 7) wird weder von Vasari, noch einem anderen älteren Schriftsteller erwähnt. Sie gehört ohne Zweifel in die Zeit der für Cavalieri angefertigten Blätter.

Links sehen wir den jugendlichen, bartlosen Herkules, wie er, von einem Löwenfell umweht, dem zwischen seine Beine geklemmten Löwen den Rachen aufreisst. Darüber liest man: „questo e el secondo leone che Ercole ammazzo". In der Mitte ist er dargestellt, wie er stehend den in die Höhe gehobenen und mit abwärts gesenktem Oberleibe an die Brust gedrückten Antäus mit seinen Armen, die er um die Brust des Gegners geschlungen hat, erdrückt. Rechts kniet er, diesmal bärtig, nach rechts gewandt, mit dem rechten Beine auf dem nach hinten gewendeten Drachenleibe der Hydra, deren einen, zu ihm züngelnden Schlangenhals er, den Kopf nach links wendend, mit der Rechten erfasst, indem er mit der Linken die (nur angedeutete) Keule, die in den antiken Darstellungen typisch ist, oder den Feuerbrand schwingt. Das lernäische Ungethüm ist gewaltig gebildet, wie Polypenarme lösen die Schlangenleiber sich von dem Körper: der eine Kopf beisst in den Schenkel des Helden, ein anderer strebt seiner linken Achselhöhle zu, zwei andere sieht man den Kopf bedrohen, nur einer, schon getödtet, hängt herab.

Wickhoff betonte, dass die Darstellungen von formellen Reminiszenzen an die Antike frei seien. Diese Behauptung schränkte Frey ein, insofern er, und, wie ich meine, mit Recht in dem Kampf mit der Hydra den Einfluss des Laokoon erkannte (das Motiv, die Körperwendung, sowie die Haltung des rechten Beines und Armes) und durch die Formenbehandlung an die Antike gemahnt wurde.

Dem habe ich noch Einiges hinzuzufügen. Nicht an antike Skulpturen, wohl aber an die seit dem Mittelalter traditionelle Gestaltung des Simson (ich erinnere nur an ein bekanntes Beispiel: Dürers früher Holzschnitt, B. 2) knüpft der Meister in seinem „Kampf mit dem Löwen" an, und zwar, wie ich glaube, direkt an eine Komposition Mantegnas, die Giovanni Antonio da Brescia gestochen hat (B. 11). Die Stellung und die Anordnung des flatternden Gewandes ist fast identisch — nur ist Herkules bei Mantegna bärtig und älter.

Das gleiche Motiv, „Ercole che sbarrava la bocca al leone" hatte übrigens 1528 in Florenz Benvenuto Cellini in einer goldnen Medaille, die am Barett zu tragen war, für den Sienesen Girolamo Marretti gemacht, und Michelangelo sah diese Arbeit (Vita, lib. I, XLI oder I, cap. VIII). Im Trattato dell' Oreficeria (cap. IX) erzählt Cellini: „unser grosser Michelangelo kam sogar in meine Werkstatt, um sie zu sehen, und als er sie eine Weile betrachtet, sagte er, um mich zu ermuthigen: ‚wäre dieses Werk gross in Marmor oder

Bronze in dieser so schönen Zeichnung ausgeführt, würde es die Welt staunen machen; doch auch in dieser Grösse ist es so schön, dass ich nicht glaube, die antiken Goldschmiede hätten jemals Etwas so gut ausgeführt.‘ Diese Worte blieben mir im Gedächtniss haften und ermuthigten mich ungemein, aber nicht so sehr für kleine Arbeiten, als indem sie mir vielmehr den Wunsch erweckten, grosse zu machen: denn die Worte, die jener wunderbare Mann zu sagen beliebte, hatten den Sinn, dass, hätte ich jene beiden Figuren gross ausführen wollen, sie mir bei Weitem nicht in solcher Güte gelungen wären, wie sie in den kleinen sich zeigte; indem er mich einerseits ausserordentlich lobte, gab er mir andrerseits zu verstehen, dass Einer, der so vorzüglich kleine Dinge mache, niemals in gleicher Weise sich auf grosse verstehen würde. Und ich bildete mir nicht etwa bloss ein, dass er diesen Gedanken gehabt, sondern erfuhr, dass er selbst es einem Anderen gesagt, und diese seine Worte entflammten meinen Willen, tausendmal mehr zu lernen, als ich damals konnte.“ —

Die Inschrift über dem Löwenkampf lesend, frägt Frey, der in den Kämpfen, namentlich in dem mit der Hydra, eine Anspielung auf des Künstlers eigene Leidenserfahrungen sieht, „wer war alsdann der ‚primo leone‘, den Michelangelo-Herkules zerrissen?“ Gewiss dürfen wir bei dem Helden an den Künstler denken — ob er selbst es aber gethan, bleibt mir doch sehr zweifelhaft. Jene Aufzeichnung möchte ich mir so erklären. Michelangelo hat dem Herkules das Löwenfell umgegeben. Er selbst mag die Prolepsis erst nachträglich bemerkt haben oder von einem Freund darauf aufmerksam gemacht worden sein. Und nun schreibt er, scherzhaft sich rechtfertigend, hin: „dies ist ja (nicht der erste, sondern) der zweite Löwe, den Herkules erschlug“, so Dessen Thaten um eine weitere bereichernd.

Was die Gruppe mit dem Antäus anbetrifft, möchte ich glauben, dass in ihr das antike Motiv des den Löwen an sich drückenden und erdrosselnden Herkules verwerthet ward. Die Stellung des Herkules und das Umfassen des Löwen in geschnittenen Steinen (z. B. Furtwängler: die antiken Gemmen XV, 75; XVII, 56 und 57; XXI, 20; LXIII, 23) und in Reliefs (Robert: Sarkophagreliefs III, XXXIII, 120; XXXIX, 129) stimmt sehr überein. Und dass gerade diese antike Darstellung der Renaissance lieb war, beweisen Plaketten. (Berlin: Die italienischen Bronzen Taf. XL, 538. 539. LII, 767. 768. 766.) Es handelt sich also um eine interessante Übertragung des Löwenkampfmotives auf die Antäusgruppe.

Am Originellsten erweist sich Michelangelo in der lernäischen Hydra. Welch' ein Riesenungeheuer ist aus dem schlangenartigen Thier der Antike, das, wie die Versucherin im Paradiese, häufig mit

weiblichem Kopf versehen ist und sich um das Bein des Herkules schlingt, geworden! Man vergleiche den Mantegna zugeschriebenen Stich (B. 15) und einen Stich des Giov. Ant. da Brescia in der Albertina (non ment.), welche eine um den Arm des Helden sich windende Schlange zeigen, um sich von der Kühnheit der Konzeption zu überzeugen.

Von einer anderen Herkuleszeichnung, die Michelangelo angefertigt, vernehmen wir durch Armenini: „De' veri precetti della Pittura" (Ravenna 1587. p. 57). Der Meister habe für einen jungen ferraresischen Künstler, der ihm beistand, eines seiner Thonmodelle zu brennen, einen Herkules, und zwar im Verlaufe einer halben Stunde, gezeichnet. „Il qual disegno per quanto io conosceva all' hora, mi parve così ben delineato, ombrato et finito, che passava ogni uso di minio, et era un stupor grande a quelli che cio havevano veduto fare in cosi poco tempo che altri vi havrebbe giudicato dentro la fatica di un mese."

XIV

Der Atlas mit der Himmelskugel

In seiner Selbstbiographie (lib. I, XLI oder I, cap. VIII) erzählt Cellini:

„Ein junger Mann von hohem Geiste, Federico Ginori, der viele Jahre in Neapel gewesen war und dort, da er von schöner Gestalt und Gegenwart war, sich in eine Fürstin verliebt hatte, wünschte eine Medaille angefertigt zu erhalten, auf der ein Atlas mit der Weltkugel auf dem Rücken dargestellt sei, und bat den grossen Michelangelo, dass er ihm eine Skizze mache. Dieser sagte zu Federigo: ‚geht und sucht einen gewissen jungen Goldschmied auf, Namens Benvenuto; Der wird Euch sehr gut bedienen und bedarf sicher meiner Zeichnung nicht; aber damit Ihr nicht glaubt, ich scheue eine so geringe Mühe, will ich Euch gerne eine Skizze machen. Inzwischen sprecht mit dem Benvenuto, dass auch er ein kleines Modell anfertige und lasst dann ausführen, was von beiden das Bessere ist'. Federigo Ginori suchte mich auf und theilte mir seinen Wunsch mit, auch, wie sehr der wunderbare Michelangelo mich gelobt, und dass auch ich ein kleines Wachsmodell anfertigen solle, indessen jener bewundernswürdige Mann ihm eine Skizze zu machen versprochen. Die Worte des grossen Künstlers gaben mir solchen Muth, dass ich sogleich mit grösstem Eifer an besagtes Modell mich machte, und als ich es vollendet, brachte mir ein Michelangelo sehr befreundeter Maler, Giuliano Bugiardini, die Zeichnung des Atlas. Ich zeigte Giuliano mein kleines Wachsmodell, das sehr verschieden von der Zeichnung Michelangelos war,

und Federigo und auch Bugiardini entschieden sich, dass ich die Medaille nach meinem Modell machen solle. So begann ich die Arbeit, und der ausgezeichnete Michelangelo sah sie und lobte sie, als ein unschätzbares Werk, hoch. Die Figur war aus Goldblech getrieben; sie trug auf dem Rücken den Himmel, eine Krystallkugel, in welche der Thierkreis eingeschnitten war auf einem Grunde von Lapislazuli. Die Gesamtwirkung mit der Figur war so schön, dass die Arbeit unschätzbar dünkte. Unten las man das Motto: summam tulisse juvat."

Die technische Ausführung der Medaille, die später in den Besitz des Königs von Frankreich kam, beschreibt Cellini ausführlich im XII. Kapitel seines „Trattato dell' oreficeria" und fügt hinzu, das Motto (es muss wohl heissen: summa) bezöge sich auf jene Liebe des Federigo. „Einige sagen, dass der Edelmann sehr jung, an jener Liebe, gestorben sei."

Eine sehr schöne und nach meinem Dafürhalten unbedingt ächte Federzeichnung in der École des beaux-arts zu Paris (Thode 512. Br. Exp. École d. b. a. 72), die von Berenson nicht erwähnt wird, bietet sich dar, halten wir Umschau unter des Meisters Studien nach einem Blatte, das auf jenen Auftrag des Ginori bezogen werden könnte. Die technische Behandlung stimmt zu der Zeit, in welcher jener Auftrag erging, nämlich 1528. Dargestellt ist ein in leicht bewegter Stellung halb nach rechts gewandter Jüngling, der auf den Schultern, mit beiden erhobenen Armen sie umfassend und mit dem etwas gesenkten Kopfe sie stützend, eine grosse Kugel trägt, welche durch die leicht auf ihr angedeutete Zeichnung einer Selene auf ihrem Doppelgespann als Himmelsglobus gekennzeichnet ist. Ein an den Hüften befestigtes Gewand weht von dem Rücken ab, lockiges Haar umflattert den fast knabenhaft wirkenden Kopf. Hinter dem rechten Arm ist ein Flügel angedeutet.

Rechts neben dieser Figur, flüchtig skizzirt, sitzt nach rechts gewandt ein anderer etwas älterer Jüngling, der den Oberkörper nach links dreht und beide Arme, Etwas haltend, erhebt. Auf den ersten Blick glaubt man einen die Flöte blasenden Faun zu erkennen, bei näherer Betrachtung aber ergiebt sich die Vermuthung, dass auch diese Gestalt eine Sphäre über sich hält, denn die anfangs für ein Blasinstrument gehaltene Linie erweist sich als Segment eines Kreises und das Faunsartige des Kopfes verschwindet bei längerem Hinsehen.

Es sind also ohne Zweifel zwei Studien zu einem Atlas, die wir vor uns haben: wer dies für die sitzende Gestalt nicht zugeben will, muss es doch unbedingt für die stehende. Der nur leicht angedeutete Flügel kann uns nicht stutzig machen: er scheint aus künstlerischen Rücksichten, nämlich um für das Auge den Eindruck des Gleichgewichtes hervorzubringen, hinzugefügt.

Mariette, in dessen Besitz sich die Zeichnung befand, hielt die Gestalt für einen Engel, der ein bekrönender Abschluss des von ihm willkürlich rekonstruirten Juliusdenkmal gewesen sei (Observ. zu Condivi S. 71). Dieser Irrthum braucht nicht widerlegt zu werden. Alles spricht dafür, dass der Entwurf der für Federigo Ginori angefertigte ist.

XV

Eine Verwechslung von Lionardo und Michelangelo

Von einer Michelangelo zugeschriebenen Röthelzeichnung, welche auf grossem Blatte „un Nettuno tirato da quattro spumanti bizzarrissimi cavalli marini“ darstellte, spricht Giacomo Carrara in Bergamo, in dessen Besitz sie sich befand, in einem Briefe vom 19. Juni 1768 an Bottari (Lett. VI, 247). Auf dem Blatte war der Vermerk zu lesen: „Questo Nettuno, disegno originale di Michelagnolo Bonarrota, pervenne in mano di Gio. Paolo Lomazzo: fu poi l'anno 1578 conservato da Gio. Ambrogio Figino per essere stato suo maestro, e finalmente dal detto Figino lasciato l'anno 1608 al sig. Ercole Bianchi suo erede.“ Carrara, welcher sagt: „la terribilità della mossa di quella figura non può essere più animata ed espressiva“, meint, es sei ein Entwurf für einen Brunnen gewesen.

Es kann wohl kaum zweifelhaft sein, dass diese Zeichnung keine andere ist, als der herrliche Entwurf Lionardos in Windsor.

XVI

Der Traum

„Il Sogno“ wird von Vasari eine Komposition genannt, deren von Lafreri herausgegebene Reproduktion in Kupferstich er erwähnt.

I. Diese Zeichnung existirt noch heute, denn ich stehe nicht an, das im Grossherzoglichen Schlosse zu Weimar aufbewahrte, in Kreide ausgeführte Blatt (Thode 520. Phot. Br. 39), das einst im Besitze Ottleys, dann Woodburns, Robinsons, endlich des König Heinrichs von den Niederlanden war, für das Original von Michelangelo zu halten, so vollkommen ist die Modellirung des nackten Körpers, so geistreich die Skizzirung der Nebenfiguren und so durchaus im Stil der für Cavalieri angefertigten Blätter und der ersten Gesamtstudien für das Jüngste Gericht (Bayonne, Casa Buonarroti, London) die Behandlung. Man darf verwundert sein, dass es nicht längst eingehendere Beachtung gefunden, sondern einfach als Kopie abgethan wurde. Wenige freilich dürften es gesehen haben, aber auch der vortrefflichen Braun'schen Photographie hätte man ein sicheres Urtheil entnehmen können.

Auf einem kastenartig gebildeten Sitz, dessen geöffnete Vorderseite verschiedenartige darin liegende Masken zeigt, sitzt ein nackter Jüngling, das rechte Bein gegen den Sitz angestemmt, die beiden Arme auf eine grosse Kugel (auf der die in den Reproduktionen gezeichnete Erdkarte nicht angegeben ist) gestützt, in grosser Bewegung des Erwachens zu einem schlanken Engeljüngling aufschauend, der, mit weitgespannten Flügeln kopfüber niederfliegend und mit einer Tuba in sein Ohr blasend, ihn erweckt. Links und rechts sehen wir aus Nebel auftauchend einzelne Szenen, die, wie nicht zweifelhaft bleiben kann, die Todsünden darstellen, und zwar so angeordnet, dass sie nur bis zur Höhe des Engelkopfes reichen, darüber aber und auch noch über dem Engel freier Himmelsraum bleibt. Ich gehe in der Aufzählung von unten nach oben. Links:

A. Eine kauernde nackte Gestalt (1) dreht bei einem Feuer einen Bratspiess, an dem, wie es scheint, ein Vogel befestigt ist. Dahinter ein Tisch, an dem eine nackte Figur (2), den Kopf auf die rechte Hand gestützt, die Linke auf den Tisch gelegt, wie auf die Mahlzeit wartend. Dicht darüber drei Köpfe sichtbar, ein jugendlicher bartloser links (3), ein schwer erkennbarer in der Mitte (4), ein bärtiger mit turbanartigem Kopftuch rechts (5). Darüber ein aus einer Flasche Trinkender (6). — Es ist die Darstellung der Schlemmer.

B. Links eine nackte Frau (7) auf einem Bett, die von einem nackten Mann (8), der ein Tuch auf dem Kopfe trägt und mit dem linken Bein auf ihr kniet, umhalst und geküsst wird. Daneben rechts vom Rücken gesehen eine von dem Lager sich erhebende Gestalt, die nur um den Unterkörper ein Gewandstück genommen hat (9). Unmittelbar über ihr zwei sich küssende und umschlingende Köpfe gewandeter Figuren (10 der untere, 11 der obere Kopf). Links von ihnen Wolken. Rechts über der Schulter von 11 ein nur leicht angedeuteter Männerkopf (12). Rechts von dem sich Erhebenden 9 eine nach rechts sich bewegende, wie es scheint, weibliche Figur (13), die, nur mit dem Oberkörper sichtbar, einen wie erschreckten Blick nach links zurückwirft. Unmittelbar rechts über ihr noch ein kleinerer Kopf (14) angedeutet. — Die Gruppe der Wollüstigen.

Rechts:

C. Zu unterst eine hockende Figur (15), den Kopf schlafend zwischen die Kniee gesenkt, die linke Hand am Boden, die rechte auf dem rechten Knie. Darüber eine sitzende, wie es scheint, weibliche nackte Gestalt, den Kopf an den gekrümmten

rechten Arm gelehnt, der auf eine, mit einem Tuch bedeckte Erhöhung gestützt ist, den linken Arm schlaff über das rechte Bein gelegt (16). Hinter ihr rechts eine andere Gestalt nur angedeutet (17). — Die Gruppe der Trägen.

D. Ein, mit der rechten, einen Stock (?) haltenden Hand zum Schlage ausholender Mann (18, nur Oberkörper sichtbar), packt einen unter ihm befindlichen, der verzweifelt die Arme über dem Kopf kreuzt (19), am Nacken. Ein dritter links (20), von hinten gesehen, fasst den Bedrohten am rechten Arm und bewegt die Linke gegen den Angreifer. Daneben rechts packt ein Jüngling (21) mit beiden Fäusten einen Alten (22) an dem Gewand vor der Brust. — Die Gruppe der Gewaltthätigen. Links von ihr zwei Hände, die einen gefüllten Beutel halten (23): der Geiz. Unmittelbar darunter, nur angedeutet, Oberkörper eines wild oder scheel blickenden Mannes, der, wie es scheint, den Zeigefinger der rechten Hand in den Mund steckt und die Linke erhebt (24).

Vier Todsünden: der Schlemmerei und der Wollust, der Trägheit und dem Zorn sind, wie man sieht, die Hauptstellen zugewiesen. Nur sie sind ausführlich geschildert. Von den anderen drei Todsünden ist der Geiz deutlich in einem Motive gekennzeichnet. Den Neid könnte man allenfalls in der scheel blickenden Figur 24 erkennen (auch in der seitwärts blickenden Gestalt 13?). In keiner aber den Hochmuth.

Nur ein einziges anderes Blatt mit Studien kenne ich, das in direktem Zusammenhange mit dem „Traum" steht.

II. Oxford. Univ. Gall. 69. Thode 441. Ber. 1571. Abb. Colvin: Sel. drawings. Phot. Br. 83. Kreide. Fünf Skizzen, in kleinen Verhältnissen, eines Mannes, der einen anderen am Boden Liegenden bedroht. a) und b) ganz ähnlich, zeigen den Sieger, wie er mit dem linken Bein auf dem Unterlegenen kniet, der sich mit dem linken Arm auf den Boden stützt, die Rechte abwehrend erhebt und mit einem Gegenstande in der erhobenen Rechten zum Schlage ausholt. Das eine Mal fasst er den Gegner am Kopf (a), das andere Mal an der Gurgel (b), hier schlägt der Besiegte das rechte Bein um das Bein des Gegners. Die Bewegung des Oberleibes des Siegers (Kopf und Armhaltung) ist identisch mit dem Todtschläger im Traum (18). — c) Ähnliche Bewegung des Siegers, nur steht (oder sitzt) er mit gespreizten Beinen über dem auf den Rücken Gefallenen. — d) Andere Komposition. Der Sieger tritt mit dem linken Fusse auf den Gestürzten, packt ihn am Kopf und bedroht ihn mit der Rechten. — e) Der Sieger beugt sich über den Liegenden, der das linke Bein um sein rechtes

schlägt und packt ihn mit beiden Händen an der Gurgel. Ausserdem eine flüchtige Skizze des am Boden Liegenden in ähnlicher Haltung wie in a.

Robinson glaubte hier den Entwurf für einen „Simson im Kampfe mit einem Philister" zu sehen und schloss aus den kleinen Verhältnissen, dass er für ein kleines Rundrelief, vermuthlich eine Medaille, bestimmt war. Auch Berenson nimmt eine Darstellung Simsons an. Beide versetzen die Zeichnung mit Recht in die Zeit der früheren Skizzen für das Jüngste Gericht. Sie ist also in derselben Zeit, wie der „Traum", entstanden, und so darf sie getrost, da die Deutung „Simson" willkürlich und keinerlei Beziehung zu den Entwürfen für die früher in Florenz geplante Statue zu finden ist, als eine für die Allegorie angefertigte oder aus der Todtschlägergruppe entwickelte meisterhafte Studie betrachtet werden.

Auf eine Röthelzeichnung im Codex Vallardi im Louvre (Thode 308) möchte ich nur beiläufig aufmerksam machen: ein knieender Mann bedroht einen neben ihm Sitzenden mit dem Messer.

Folgende alte Reproduktionen habe ich anzuführen. Ihre Prüfung ergiebt Verschiedenheiten, theils Bereicherungen, theils Veränderungen in den kleinen Szenen.

1. Stich von Beatrizet (P. 112). Bez. Michel Angelus inven. Ausgabe von Lafreri und von Ant. Salamanca. Wir finden hier einige Bereicherungen, wie auf dem Londoner Bilde, und ausserdem noch zwischen der Gruppe der sich Begattenden und den sich Küssenden, als Pendant zu den Händen mit dem Beutel rechts: eine Hand, die den männlichen Geschlechtstheil hält.
2. Stich von Michele Lucchesi (P. 15). Nach Beatrizet. Bez. Egregius Michaelangelus Bonarotus autor. M. L. Cum privilegio.
3. Gemälde in London, National Gallery. Nr. 8. Phot. Hanfstaengl 297. Es stammt aus dem Palazzo Barberini in Rom. Die Engelsfigur ist etwas kleiner und der obere Bildrand unmittelbar über ihr. Der Hintergrund ganz aus Wolken gebildet. Auf dem Globus die Erdkarte. Ein Gewandzipfel ist über die Scham des Jünglings gelegt. Die Nebenszenen geben getreu die Weimarer Zeichnung wieder. Einige Figuren aber sind hinzugefügt, so: drei aus den Wolken auftauchende Köpfe über der Gruppe B (Fig. 7 und 8) und rechts ganz oben noch eine Mordszene: ein knieender Mann, die Linke erhebend und mit der Rechten einen Liegenden am Halse packend. Die Figur des Neides (24) scheint etwas in der rechten Hand Gehaltenes zu essen. Der Schlafende rechts unten (15) scheint als Krieger gekennzeichnet zu sein, eine Sturmhaube auf dem Kopf. — Waagens Vermuthung, das

Bild könne von Sebastiano del Piombo in Dessen später Zeit gemacht sein, ist unbegründet.

4. Gemälde in Wien, k. k. Gemäldegalerie, Nr. 101 (früher 305). Phot. Löwy. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Hier ist der Engel, viel kleiner, ferner vom Jüngling, in der Höhe angeordnet. Hinter dem Erwachten öffnen sich die sonst den Hintergrund verhüllenden Wolken und lassen den Blick auf eine Landschaft mit Ruinen frei. Die Szenen sind höher angebracht: die untersten Figuren etwas höher als das erhobene Bein des Jünglings. So bleibt links unten Platz für Ruinen (die drei Säulen des Forum und Theil des Kolosseums). Die Kugel ist als Erdkugel charakterisirt. Die kleinen Szenen sind nicht so eng am Bildrand und bereichert. Neben dem Mann am Bratspiess (1) ein Kopf, ebenso einer neben dem Mann am Tisch (2). Rechts von diesem die Halbfigur einer Frau, die in einem Mörser stampft und weiter ein knieender Mann an einem Kessel. Über dem Paar auf dem Bett eine in Wolken sitzende nackte Figur und links vorn zwei sich Umarmende. Darüber zwei umschlungene Liegende. Rechts der Schlafende wiederum als Krieger. Eine weitere schlafende sitzende Gestalt links von der ruhenden Frau (16). Über den Händen mit dem Beutel der Oberkörper einer verzweifelt die Hände über dem Kopf erhebenden Frau. Höher noch: mehrere Köpfe.
5. Agnolo Bronzino. Gemälde. Florenz, Uffizien. Auf der Rückseite des Porträts der Bianca Capello Nr. 1227. Phot. Alin. 453. Brogi 2555. Die Jünglingsgestalt ist hier kleiner in den Verhältnissen, der Engel höher angebracht mit längerer Tuba (aber nicht so klein, wie in Wien). Statt der Wolken hier Nebel, der links und rechts eine Landschaft sehen lässt, links mit einer Säulenrotunde. Die Kugel wieder als Erdkugel gekennzeichnet. Was hier aber das besonders Bemerkenswerthe ist, sind einige den Sinn der Darstellung verändernde Umwandlungen und Weglassungen. Im Allgemeinen sehen wir die Beschränkung auf die Gruppen und Figuren der Weimarer Zeichnung, die dem Künstler direkt vorgelegen haben muss. Über die rechte Seite ist nur zu bemerken, dass die Szene des Angriffs auf den Alten (21, 22) unterhalb des Todtschlages angebracht ist und dass die Figuren Gewandung erhalten haben. Links ist die am Tische sitzende Gestalt (2) eine nackte Frau. Die entscheidende Veränderung betrifft das Liebespaar auf dem Lager: an dessen Platz erscheint eine liegende nackte Frau, die von einem links zu ihr emporklimmenden Knaben umhalst und geküsst wird. An Stelle

der erschreckten nackten Frau (13) erscheint ein Frauenkopf mit einer Kappe. — Man sieht, Bronzino hat ad usum der Bianca Capello das Anstössige ausgemerzt und durch eine harmlose Familienszene ersetzt.

6. Gemälde, früher im Besitze von Henry F. Holt in London. Es war 1868 auf der Kunstausstellung in Leeds zu sehen und ward damals als ein ganz verdorbenes Temperabild, von dem nur noch Reste zu gewahren seien, bezeichnet (Z. f. b. K. 1869. IV, S. 111). In einer Abhandlung in „The Gentleman's Magazine" (1867 Nr. 21. Sept.) hat der Besitzer es selbst besprochen. Nach der Beschreibung stimmt es am Meisten mit Bronzinos Bild (links Landschaft mit kirchenartigem Gebäude) überein, doch finden sich auch einige Abweichungen: neben der schlafenden Figur (17) wird ein Mann angegeben, der sich die Haare rauft und in einen Spiegel blickt, neben dem Engel links „Michelangelo" selbst (wahrscheinlich wohl derselbe bärtige Kopf, der allenfalls auf den Meister zu deuten wäre, wie bei Bronzino). Die linke Seite ist von Licht erhellt, die rechte im Dunkel.
7. Einige Figuren sind auf Battista Francos Schlacht von Montemurlo im Palazzo Pitti kopirt. Rechts unten der vom Traum erwachende Jüngling selbst, der sich aber auf eine Erhöhung, nicht auf die Kugel, stützt, und neben ihm der hockende Schläfer (15). In der Gruppe eines Kriegers, der einen Gefallenen bedroht, im Mittelgrunde rechts ist die Gruppe des Todtschlägers frei benutzt.

Von neueren Stichen erwähne ich die von Francesco van den Steen, v. Hoy, van Stoy und J. W. Fry.

Mit einer Erklärung des Vorwurfes haben sich Mehrere abgegeben. Die Meisten erkannten richtig die Darstellung der Todsünden. Holt in seiner erwähnten Abhandlung führt eine Anzahl Deutungen an. Füssli sagt: der Mann entdeckt, erwacht, die Phantome der Leidenschaften. Es ist eine Lehre, dass Alles eitel und das Leben eine Farce ist. Ottley: die menschlichen Laster vor dem Blicke eines kontemplativen Mannes, dem ein Engel durch die Posaune verkündet, dass Gott strafen wird. Duppa: eine Allegorie, welche die Sünden des Geizes und der Wollust zeigt als Konsequenzen des Strebens nach Reichthum und ungesetzmässiger Liebe; die Masken sind Embleme der Heuchelei. Der Engel richtet den Jüngling auf ein besseres Leben hin. Conway glaubt, Michelangelo sei durch einen Traum inspirirt worden; auch Viardot spricht von nächtlichen Gedanken zur Zeit, als der Meister das Jüngste Gericht malte. John Landseer (Description of fifty Pictures in the Nat. Gall., London 1834) schreibt: „a painted mystery, to inform us, that after

this dreaming life or living dream man, who here reposes on a slippery globe, surrounded by a sad variety of tempting and transitory or visionary hopes and fears, shall awaken to mental and lasting reality at the sound of the trumpet from above.“ Der Jüngling scheine nicht zu begreifen. Die Figur des Neides verzehre ein Herz. Die Masken werden von Mrs. Jameson (Handbook to public Galleries. London 1842) als Embleme der nun bei Seite gelegten Illusionen gedeutet. Die Trompete des Jüngsten Gerichtes erwecke den Menschen aus dem Traum des Lebens und der Leidenschaften. Charles Blanc nennt die Masken die Embleme der verschiedenen Alter und Bedingungen des Lebens, der Leidenschaften und Eitelkeiten. Das Leben findet er folgendermaassen geschildert: der Jüngling, Tafelfreuden sich ergebend, erträumt vage Träume von Ehrgeiz und Ruhm, dann gewinnt er die sinnlichen Freuden lieb: er liebt und minnt, ist umgeben von den Sorgen der Familie. Hierauf fesselt ihn die Welt. Er verliert den Adel seiner Jugend und wird unehrlich. Zuletzt geht er ins Grab und lässt Kinder zurück, denselben Lebenslauf zu führen. Harford betont den in des Jünglings Stellung sich ausdrückenden ernsten Wunsch und festen Entschluss, in dem von oben herabstrahlenden Licht transzendenter Glorie zu wandeln.

Holt hielt es für undenkbar, dass Michelangelo nur Laster dargestellt, also die Moral ausgesprochen habe: Alles ist schlecht und keine Verzeihung ist zu erhoffen. Aus seinem Bilde — das Bronzino'sche in Florenz kannte er nicht — entnimmt er, der Meister habe nicht nur die dunklen, sondern auch die hellen Seiten des Lebens geschildert. Letztere in den Szenen links: Nahrung und Schlaf in Einfachheit und Mässigkeit, gesetzmässige Kindererzeugung unter dem Schutze der Kirche, Freuden der Familie, Freundschaft und Alter. Rechts: Geiz, Rache, Todtschlag, Gewaltthat, Diebstahl, Apathie, Gewissensbisse und tödtlicher Schrecken. Der Jüngling sei der gute Christ, der alle Masken der Heuchelei bei Seite gethan und so wenig auf die Welt vertraut, dass die Glaskugel ungebrochen bleibt. Ihm wird das Jüngste Gericht von dem Engel mitgetheilt, und er ist freudig bereit, dem Rufe zu folgen.

Es ist unnöthig, näher nachzuweisen, wie falsch diese Erklärung ist. Die Veränderungen in Bronzinos Kopie und in dem Bilde Holts sind dem Geiste Michelangelos und seiner Komposition zuwiderlaufende Abschwächungen des unerbittlichen Gedankens, der hier Ausdruck gefunden hat. Die Idee der Darstellung ist aus der Beschäftigung mit dem Jüngsten Gerichte, in Sonderheit der Todsünden, hervorgegangen. Sie auf Dante zurückzuführen, wie Steinmann will, liegt kein Anhalt vor — ich glaube: auch nicht auf irgend eine andere unbekannte litterarische Quelle. Wenigstens erklärt sich die Konzeption vollständig aus Gedanken, die dem Meister

bei der Gestaltung des Fresko kamen. Aus dem Traum eines in Sünde und Schuld verstrickten, an die Erde gefesselten Lebens wird der Mensch durch den, eine Vergeltung verkündenden Ruf aus höherem Reiche erweckt. Heuchelei und Trug dieser Welt verschwindet — die Masken werden abgelegt, wie Augustus in einem schon oben (I, S. 518) zitirten Worte, den Schluss des Lebens mit dem des Schauspiels vergleichend, gesagt hat. Über der furchtbaren Erkenntniss des Weltenwahnes erhebt sich die Gewissheit eines höheren Daseins.

Einzelne Beziehungen zu anderen Werken dürfen hervorgehoben werden, so in der Stellung des Jünglings zum Adam in der Erschaffung und zu dem für Sebastianos Gemälde entworfenen Lazarus, in dem hockenden Schläfer zu den Trauernden in Entwürfen für die Medicigräber (auf dem Kranzgesims), in dem Engel zu dem Phaeton in der Zeichnung der Akademie zu Venedig.

XVII

Zeichnungen zu Dantes Divina Commedia, angeblich von Michelangelo

Die Nachricht von einer Illustration Dantes taucht erst im XVIII. Jahrhundert auf, und zwar zuerst, was bisher nicht beachtet wurde, in einem Briefe, den Monsignore Bottari am 8. April 1747 von Rom aus an Gori, anlässlich von Dessen eben erschienener Condiviausgabe, geschrieben hat (Fanfani, Spigolatura Michelangiolesca, 1876, S. 82). „Um zu beweisen, wie sehr Michelangelo Dante studirt, könnte man anführen, dass er mit der Feder zu jedem Gesange in einer alten Ausgabe mit dem Kommentar des Landino, die auf grosse Bogen mit sehr breitem Rand gedruckt ist, die Figuren gezeichnet. Dieser unschätzbare Kodex kam in die Hände Antonio Montautis, der ihn wie ein Kleinod von unermesslichem Werthe bewahrte. Und als er sich hier in Rom niedergelassen, liess er ihn mit aller seiner anderen Habe und einem jungen Diener hierher kommen. Der geringeren Kosten wegen liess er Alles auf dem Meerwege kommen, und Alles ging unter." Diese Notiz brachte Bottari dann 1760 als Anmerkung in seiner Vasariausgabe (III, p. 252), und die Erzählung ward allgemein angenommen. Erst F. X. Kraus im „Dante" (Berlin 1897, S. 618) äusserte sich, und zwar mit vollem Rechte, skeptisch. Es erscheint schwer denkbar, dass weder Vasari noch Condivi noch Varchi noch irgend ein anderer Zeitgenosse eine so interessante und werthvolle Arbeit des Meisters hätten unerwähnt lassen sollen. Und zudem hat Bottari jene Zeichnungen

selbst gar nicht gesehen, sondern berichtet nur, was der Besitzer des Kodex ihm gesagt.

Auch ist keine Studie unter den Handzeichnungen bekannt, die auf eine solche Arbeit hinweise. Berenson zwar hielt es für möglich, dass Skizzen „liegender und kriechender Figuren" auf einem Blatte im British Museum (1859—6—25—565; Thode 308; Fagan XVI; Ber. 1508; Phot. Br. 8) im Zusammenhange mit jenen Illustrationen stünden und speziell auf eine Stelle im Purgatorio IV, 103—108 sich bezögen, aber eine bestimmte Deutung in diesem Sinne ist gewiss nicht möglich. Die Stelle schildert „zur Bekehrung Träge" und lautet:

> et ivi eran persone
> Che si stavano all'ombra dietro al sasso,
> Come l'uom per negghienza a star si pone
> Ed un di lor che mi sembrava lasso,
> Sedeva ed abbracciava le ginocchia
> Tenendo 'l viso giù tra esse basso.

Dargestellt auf der Zeichnung sind fünf neben einander sitzende Figuren: links eine auf den Arm sich stützende Frau, ein Kind neben sich, das sie nach links weist, dann vom Rücken gesehen ein Mann mit gesenktem Haupt wie schlafend, weiter, Diesen anschauend, eine kleinere Figur, deren Kopf fast wie der eines Affen wirkt, und endlich rechts ein trübsinniger oder stumpf blickender Jüngling, den Rücken gegen eine Erhöhung gelehnt, das linke Bein aufgestemmt, die Arme im Schoosse.

Man sieht, es ist kein unbedingter Hinweis auf jene „pigri" zu finden. Die sich in den Haltungen ausdrückende Müdigkeit und Trauer veranlasste Steinmann zu der Meinung, es seien Studien zu einer Stichkappe in der Sixtina (speziell der Josiasgruppe, St. 51), aber ich wies schon früher darauf hin (I, S. 265), dass auch dies nicht mit Sicherheit zu behaupten sei. Auch scheint mir das Blatt später anzusetzen, in die Zeit des Jüngsten Gerichtes: man sehe den rechts unten befindlichen Mann. Hätte dann doch Fagan Recht, wenn er Studien für dieses Fresko hier gewahrt? Ich halte es nicht für wahrscheinlich: es könnte sich nur um Auferstehende handeln, und Diesen entspricht Art und Stimmung der Komposition nicht. Ich weiss keine Erklärung.

Beiläufig zu bemerken ist, dass K. Eitner im Deutschen Kunstblatt 1857, VIII, p. 373 und 385 eine den III. Gesang der Hölle illustrirende Zeichnung, angeblich von Michelangelo, bespricht. Den Namen des Besitzers nennt er nicht (vgl. Steinmann, S. 581, Anm. 4). Eine solche ist heute nicht bekannt, und es ist wohl anzunehmen, dass es sich um eines der vielen, fälschlich dem Meister zugeschriebenen Blätter handelt.

XVIII

Entwurf zu einer Historie

Auf einem schon zweimal erwähnten Blatte der Casa Buonarroti (XXXI, 27. S. I, 151, Nr. V und II, S. 148, Nr. VIII), auf welchem zuerst Studien für die Sklaven des Juliusdenkmales, später die Grundrisse einer Bastion gezeichnet wurden, ist über die Sklaven hinweg, aber bevor die Fortifikationsskizzen entstanden, eine figurenreiche Darstellung flüchtig von Michelangelo entworfen worden. In der Mitte der rechts verkürzten Komposition sehen wir einen nackten, sitzenden Jüngling, der nach rechts schauend, die Hände im Schooss, den (nicht sichtbaren) linken Arm nach rechts auszustrecken scheint, wo ein nackter Mann einen Anderen packt und noch weiter rechts ein Dritter einen Vierten zu fassen scheint. Links von dem Jüngling kniet eine (wohl jugendliche) Figur, die, Erbarmen erflehend, die Hände zu ihm erhebt. Hinter ihr links befindet sich eine Gruppe sitzender Gestalten: zu der einen vorderen in gebeugter Haltung wendet sich eine, den Arm zu ihr ausstreckend, die, dem über dem Kopf gezogenen Mantel nach, als eine Frau aufzufassen sein dürfte. Beide sind nach rechts gewandt. Links von der vorderen ruht mit aufgestemmtem rechten Bein, nach links gewandt, in lässiger Haltung ein Mann. Dahinter erscheinen Andere nach vorne bewegt.

Ich vermag die merkwürdige Szene nicht zu deuten. Auf den ersten Blick glaubt man, der Vorgang vollziehe sich auf Wolken, und denkt an das Jüngste Gericht. Diese Annahme erweist sich aber sogleich als irrig: wie wären die kämpfenden Gestalten rechts zu erklären? Auch beschäftigte sich Michelangelo in den zwanziger Jahren noch nicht mit dem Plan des Freskos. Dann stellt sich der Gedanke ein, da der dominirende Jüngling eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Giuliano Medici hat, es könne der Entwurf für eine Siegesszene sein, die irgendwie in der Sagrestia nuova angebracht werden sollte. Hierbei könnte man aber doch nur ein Relief voraussetzen, und diese Komposition ist offenbar nicht für ein solches, sondern für ein Gemälde bestimmt.

Befiehlt der Jüngling eine Hinrichtung? Sind die Gestalten links Gefesselte, denen das gleiche Schicksal droht, wie den Gepackten rechts? Welche Rolle spielt die Frau? (Es sieht fast so aus, als trüge sie einen Heiligenschein, aber das ist wohl eine Täuschung.) Ist die knieende Figur männlich oder weiblich?

Was immer gemeint sei — die Darstellung muss, als eine für Michelangelo sehr ungewöhnliche, unser Interesse erwecken. Das trotzige über sie weg gezeichnete Bollwerk scheint uns die Berechtigung zur Annahme, dass des Künstlers Phantasie in jenen kriegerischen Zeiten durch kriegerische Vorstellungen bewegt ward, zu geben.

XII

GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN UND ENTWÜRFE RELIGIÖSEN INHALTES



I

Zeichnungen für Gemälde Sebastianos del Piombo

Der Antheil, den Michelangelo an dem Schaffen Sebastianos gehabt haben soll, ist durch die neuere Forschung auf ein sehr geringes Maass beschränkt worden. Die Studien für „die Auferweckung des Lazarus“ und „die Geisselung“, welche die Tradition Michelangelo zuschrieb, wurden Diesem genommen und Sebastiano zugewiesen und mit ihnen eine grössere Anzahl anderer bisher für Michelangelos Schöpfung gehaltener Zeichnungen. Die Anregung hierzu ging von Morelli aus.

In einem Aufsatz des Jahrb. d. k. pr. Kunsts. (XX, S. 204 ff.) stellte zuerst Franz Wickhoff die Behauptung auf, Vasaris Angabe, Michelangelo habe dem Sebastiano seine Kompositionen entworfen, sei nicht glaubwürdig. Vasari sei durch nach dem Tode Raphaels kursirende Gerüchte, welche, auf Äusserungen Sebastianos sich stützend, von der beabsichtigten Mitarbeiterschaft des Meisters mit dem jüngeren Freunde im Vatikan sprachen, und durch den Anblick der Zeichnungen Sebastianos selbst, die er für solche Michelangelos hielt, auf jene Ansicht gebracht worden. Und dass man später des Venezianers Zeichnungen irrig Michelangelo benannt, erkläre sich leicht, da Jener sich gewöhnt, die Hand des Meisters nachzuahmen. Wickhoff, an Morellis Bestimmung der einen Lazaruszeichnung anknüpfend, nahm sieben Blätter, die bisher Michelangelo hiessen, für Sebastiano in Anspruch: die zwei Studien zur Erweckung des Lazarus, die zur Geisselung Christi und die Kreuzigung im British Museum, die Madonna mit Kind und Johannes in Windsor, die Madonna mit Engeln in Venedig und das Porträt Leos X. in Chatsworth.

Berenson, den so gewiesenen Weg, der auch von Sidney Colvin im Hinblick auf einige Blätter beschritten wurde, verfolgend, ging weiter und fügte viele andere Zeichnungen der Liste hinzu, die von den neuesten Biographen Sebastianos: Giorgio Bernardini (Bergamo 1908) und Pietro d'Achiardi (Rom 1908) gebilligt wird,

obgleich der Erstere Vasaris Angaben allgemein doch Glauben schenkt. D'Achiardi hat seinerseits Neues beigebracht.

Ehe wir an die Nachprüfung dieser Zuschreibungen gehen, müssen wir die Angaben Vasaris auf ihre Glaubwürdigkeit prüfen.

1. Die Nachrichten über die Mitarbeiterschaft Michelangelos an Gemälden Sebastianos.

Folgendes sind Vasaris Äusserungen.

A. Im Leben Michelangelos (VII, 272): „Queste carte (die Zeichnungen für Cavalieri) sono state cagione, che dilettandosi messer Tommaso, quanto e' fa, che n'ha poi havute una buona partita, che gia Michelagnolo fece a fra Bastiano Vinitiano, che le messe in opere, che sono miracolose."

B. Im Leben Sebastianos (V, 568). Nachdem die zwischen Raphael und Michelangelo entstandene Partheiung geschildert worden, heisst es: „Destatosi dunque l'animo di Michelagnolo verso Sebastiano, perchè molto gli piaceva il colorito e la grazia di lui, lo prese in protezione; pensando che se egli usasse l'ajuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, battere coloro, che avevano si fatta openione, ed egli, sotto ombra di terzo, quale di loro fusse meglio. Stando le cose in questi termini, ed essendo molto, anzi in infinito, inalzate e lodate alcune cose che fece Sebastiano per le lodi che a quelle dava Michelagnolo, oltre che erano per sè belle e lodevoli; un messer non so chi da Viterbo, molto riputato al papa, fece fare a Sebastiano, per una capella che aveva fatta fare in S. Francesco di Viterbo, un Cristo morto con una Nostra Donna che lo piagne. Ma perchè, sebbene fu con molta diligenzia finito da Sebastiano, che vi fece un paese tenebroso, molto lodato, l'invenzione però ed il cartone fu di Michelagnolo, fu quell' opera tenuta da chiunque la vide veramente bellissima."

C. Ebenda (V, 568 f.): „Avendo Pier Franceso Borgherini, mercante fiorentino, preso una capella in San Piero in Montorio entrando in chiesa a man ritta, ella fu col favor di Michelagnolo allogata a Sebastiano, perchè il Borgherino pensò come fu vero, che Michelagnolo dovesse far egli il disegno di tutta l'opera. Messovi dunque mano, la condusse con tanta diligenza e studio Sebastiano, ch' ella fu tenuta ed è bellissima pittura; e perchè dal piccolo disegno di Michelagnolo ne fece per suo comodo alcun altri maggiori, uno fra gli altri che ne fece molto bello è di man

sua nel nostro Libro. — — Nè tacerò, che molti credono Michelagnolo avere non solo fatto il picciol disegno di quest' opera, ma che il Cristo detto che è battuto alla colonna fusse contornato da lui, per essere grandissima differenza fra la bontà di questa e quella dell'altre figure.

D. Ebendaselbst (S. 570). Über die Auferweckung des Lazarus: „la quale fu contraffata e dipinta con diligenza grandissima, sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelagnolo."

Diese bestimmten Aussagen Vasaris sollten keinen Glauben verdienen? Sie gingen bloss auf Gerüchte zurück? Vasari unterscheidet Thatsachen hier doch sehr ersichtlich von Gerüchten: bloss als ein solches bezeichnet er die Meinung, Michelangelo habe den gegeisselten Christus selbst auf die Wand gezeichnet. Und Cavalieri, Tommaso Cavalieri, in Dessen Besitz Vasari die Zeichnungen Michelangelos überdies sah, wäre, trotz seiner Freundschaft mit dem Meister, so schlecht unterrichtet gewesen, dass er Sebastiano'sche Zeichnungen für Michelangelo'sche gehalten? Vasari, der selbst eine Zeichnung Sebastianos in seinem Besitz hervorhebt, so urtheilslos, dass er der gleichen Täuschung verfallen wäre? Eine so kritiklose, willkürliche Annahme von einem Lehrer der Kunstgeschichte, wie Wickhoff, Einem, der noch dazu allein ,,wissenschaftliche Methode" zu besitzen sich brüstet, aussprechen zu hören, muss befremden — doch vernehme man Weiteres!

Es kommt nämlich hinzu, dass wir, genügte auch Vasaris Zeugniss vollständig, aus Sebastianos eigenem und Anderer Munde erfahren, Michelangelo habe ihm Skizzen für seine Werke gemacht.

E. Brief Leonardo Sellajos aus Rom an Michelangelo, 9. August 1516. (Frey: Briefe S. 31.) „Avete a mandare el disegno a Bastiano." Am 16. August schreibt er, dass er die Zeichnung empfangen (Frey, S. 32), am 30. August, dass Sebastiano in 14 Tagen die Arbeit beginnen werde (S. 34), am 11. Oktober, dass er den Karton mit grossen Plänen begonnen und ein Wachsmodell für den ,,Christus" gemacht habe (S. 37), am 8. November, dass er ,,zwei Propheten" gemacht und Ehre einzulegen hofft (S. 42). — Um welches Werk handelt es sich hier? Jedenfalls um eine Christusdarstellung. Ist es die Pietà in Viterbo? Genaues über deren Entstehungszeit weiss man nicht. D'Achiardi verlegt sie in die Jahre 1514—1517. Andere, zu denen ich gehöre, in spätere Zeit. — Oder hätte Sebastiano schon damals, 1516, die Arbeit in der Kapelle von S. Pietro in montorio begonnen? Dass sie erst

1525 vollendet ward, wissen wir. Vasari bemerkt, Sebastiano habe sechs Jahre an ihr gearbeitet, das würde den Beginn in das Jahr 1519 ansetzen lassen. Wer weiss, ob nicht Vasaris Angabe nur eine sehr approximative ist. In eben jenen Briefen Sellajos ist öfters die Rede von dem Pier Francesco Borgherini, wenn auch nicht direkt in Beziehung zu der Kapelle, und die Bemerkung, Sebastiano habe zwei Propheten (vermuthlich im Karton) angefertigt, macht es doch sehr wahrscheinlich, dass jene Kapelle gemeint ist, über deren Eingang ein Prophet und eine (sehr männlich wirkende) Sibylle sich befinden. (Von anderen Prophetendarstellungen Sebastianos wissen wir Nichts.) Dann wäre der erwähnte Christus, von dem der Maler ein Thonmodell — die Gewohnheiten und den Rath Michelangelos sich zu eigen machend — angefertigt, der Christus an der Säule, und die von Michelangelo übersandte Zeichnung, nach welcher Sebastiano einen Karton ausführt, war offenbar eine Studie für die Kapelle, vermuthlich für die Geisselung. — Die Wahrscheinlichkeit wird zur Gewissheit, wenn wir in einem Briefe Leonardo Sellajos vom 1. März 1517 (Frey, S. 63) lesen: „Bastiano a grande animo e domane chominca la chapella. Dio gli dia vetoria." Unmittelbar darauf ist wieder von Borgherini die Rede.

Also Michelangelo hat Sebastiano (mindestens) eine Zeichnung für die Kapelle gemacht. — Anfang 1517 übernimmt Sebastiano den Auftrag auf die Auferweckung des Lazarus (Frey: Briefe S. 58), die er im September begonnen hat (S. 79). Michelangelos Zeichnung, die aber in Briefen nicht erwähnt wird, muss also wohl Anfang 1517 entstanden sein.

F. In dem oben erwähnten Briefe Sellajos vom 1. März 1517 heisst es: „Pierfrancesco fece fare un quadro a quello Andrea (del Sarto) e non è a modo suo: sta disperato. Ora Bastiano dice, avendo uno vostro chartone, apunto gli basterebbe l'animo di eseguire asai: siche parendo vi, potendo o volendo, vi si manderebbe le misure e uno aposta per esso: siche risponderete." — Man sieht, wie sicher Sebastiano schon auf die Hülfe Michelangelos vertraut.

G. Als es sich nach Raphaels Tode um die Ausmalung der Sala del Costantino handelt, möchte Sebastiano durch des Meisters Vermittlung dort beschäftigt werden. Und zwar offenbar wieder in dem Sinne, dass Michelangelo die Aufgabe übernehme und die Entwürfe mache, denn schon am 3. Juli 1520 schreibt Sebastiano: „quella sala non è opera da zoveni, la non è se da vui — — — — et se guadagnaria grande honore et gran

danari se vui volesti pigliare questo assonto.“ (Milanesi: Les correspondants de M. I. Seb. d. P. S. 8.) Und später, was deutlich zeigt, dass Michelangelo die Zeichnungen machen und er sie ausführen wollte: „et con mezo vostro far le vendete vostre et mie a un trato et dare ad intendere a le persone maligne che 'l c' è altri semidei che Rafael da Urbino con e soi garzoni“ (a. a. O. S. 16). Und am 15. Oktober berichtet er von einem Gespräch mit dem Papste: „io li riposi che con l'ajuto vostro a me basteria l'animo di far miracoli.“ (Gaye II, 489.)

H. Im Jahre 1532 war Sebastiano mit dem ihm angeblich früher von Agostino Chigi ertheilten Auftrag der malerischen Ausschmückung der Kapelle Chigi in S. Maria del popolo beschäftigt. Auch für diese Arbeiten bittet er sich Zeichnungen von Michelangelo aus. Er schreibt am 25. Mai (nicht 25. März, wie Milanesi: a. a. O. S. 86 angiebt, vgl. Annalen im I. Bande meines „Michelangelo“): „circha a la cossa mia pigliatela a vostra comodità, et quando vi viene bene, che tutto quello piace a vui piacerà a me. Arecordatevi che la và a lume roverso per amore de la porta de la chiesa. Cussi ancora grandissimo apiacere me faresti de un pocco de lume de la storia de la Natività de Nostra Donna con un Dio Padre de sopra con Agnoletti intorno pur al medesmo lume, facto grosso modo, a me mi basta solamente chiarirmi come la intenderesti vui circha l'inventione, perchè fine (offenbar: sine) tuo lumine nichil est in homine, e se io vi do troppo noja perdonate me et sopra tutto advertite de mandarmi tal cossa de modo che non se smarischano et che non capiti immano de altri che in le man mie. Et se non havete messo più che fidato non le mandate, più presto aspetarò in sino a la venuta vostra et vui la le portarete, sichè io non ve dirò altro.“ (a. a. O. S. 88.)

Hier handelt es sich also um zwei allgemeine (a grosso modo) Entwürfe: den für die Geburt der Maria, und zwar wie man sieht, für die gesamte Komposition und einen anderen, der nach der Bemerkung über das Licht und die Nähe der Kirchenthüre gleichfalls auf die Kapelle sich bezieht. Ausser dem Altargemälde sollte Sebastiano hier ja auch Wandbilder malen — wir wissen nicht welchen Vorwurfes.

I. Am 15. Juli 1532 dankt Sebastiano für die Zeichnung eines Christus, die Michelangelo ihm gesandt. „Io ho ricevuto in più partite 3 vostre littere con el disegnio, del che vi rengratio quanto si po rengratiare, et satisfarmi assai, però el Cristo da le braze et la testa in fora, è quasi simile a

quello de Sancto Pietro Montorio, ma pure io me accomoderò meglio che potrò" (S. 98). Die hervorgehobene Ähnlichkeit des Christus mit dem in S. Pietro lässt mich vermuthen, dass es sich wohl um eine Zeichnung für das Gemälde in Madrid: Christus im Limbus handelt, da hier in der That eine auch von d'Achiardi bemerkte Ähnlichkeit mit dem Christus an der Säule sich geltend macht und das Madrider Bild seinem Stil nach in diese Zeit gehört.

K. Ferner mag noch eine Bitte, die Sebastiano in demselben Briefe ausspricht (S. 100), hier angeführt werden: „pregovi arecordatovi di portarmi qualche cossa figure o ganbe o corpi o brace che tanto tempo le ho dessiderate come vui sapete che si prosuntuosamente, ve lo a recordo, perdonateme che 'l grandissimo desiderio che ne ho me lo fa fare et l'amore che io vi porto."

Endlich möchte ich den Auftrag erwähnen, den Matteo Malvezzi in Bologna 1529 Michelangelo ertheilte, ihm, wenn nicht das Bild, so doch eine Zeichnung (Karton) für eine Madonna mit vier Heiligen zu machen, die dann Sebastiano „koloriren" solle. Obgleich es sich ja hier nicht um eine Bestellung an Sebastiano handelt, wirft die Thatsache doch auch Licht auf das Verhältniss der beiden Künstler zu einander und beweist, dass es bekannt war, Michelangelo lasse eigene Ideen durch Sebastiano malerisch verwirklichen.

Allen diesen Zeugnissen gegenüber, die Vasaris Angabe vollauf bestätigen, konnte Wickhoff es leugnen, dass Michelangelo Zeichnungen für Sebastianos Gemälde angefertigt?! Solche und ähnliche Behauptungen des in seinem Urtheil über Fachgenossen so anmaassenden Wiener Kunsthistorikers zu kennzeichnen, überlasse ich gerne Anderen.

Fassen wir kurz die Thatsachen zusammen! Für folgende Bilder Sebastianos ist die Mitarbeiterschaft Michelangelos sicher bezeugt:

1. Die Pietà in Viterbo. Zeichnung und Karton für die Gruppe von Michelangelo. Die Landschaft von Sebastiano.
2. Die Geisselung in S. Pietro in montorio. Kleine Zeichnung von Michelangelo 1516. Ob er auch für die anderen Fresken Entwürfe gemacht hat, bleibt dahingestellt. — Einige, zu denen unter den Neueren d'Achiardi gehört, waren der Meinung, der Meister habe den Christus selbst auf die Wand gezeichnet.
3. Die Auferweckung des Lazarus in London. Nach Michelangelos Angaben und Zeichnung (für einige Theile). Anfang 1517.

4. Die Geburt der Maria in S. Maria del popolo. Der Entwurf Michelangelos umfasste vielleicht die ganze Komposition 1532.
5. Christus im Limbus in Madrid. Die Skizze zum Christus scheint von Michelangelo 1532 angefertigt worden zu sein.

Hinzuzufügen mit einem Fragezeichen ist noch.

6. Das Gemälde für Pier Francesco Borgherini, das sich im Jahre 1517 „mit einem Karton des Meisters“ zu machen Sebastiano bereit erklärte und das im April 1525 vollendet ward. Es frägt sich, in welchem der erhaltenen Bilder wir es wiedererkennen dürfen. Berenson meinte: in der „hl. Familie mit dem Donator“ der Londoner National Gallery. Ich halte dies für sehr möglich. D'Achiardis Einwurf, das Bild sei dem Stile nach früher als 1525, ist nicht stichhaltig, da es wahrscheinlich schon 1517 begonnen ward. Er nimmt an, mit dem 1525 erwähnten „quadro“ sei die Geisselung in S. Pietro in montorio, die Sebastiano ja auch für Borgherini gemalt, gemeint.

Hier wie in anderen Fällen geht d'Achiardi fehl, weil er Freys „Briefe an Michelangelo“ nicht berücksichtigt hat. — Ausser dem Londoner Bilde könnten in Frage kommen wohl nur: die Beweinung Christi in Petersburg und die Madonna del Velo in Neapel.

Die Frage, ob Michelangelos Hülfe sich auf diese Gemälde beschränkt oder nicht auch auf andere Werke Sebastianos erstreckt habe, bleibt offen. Das letztere anzunehmen, hindert Nichts, da aus der Summa jener Zeugnisse hervorgeht, welche Scheu der Venezianer trug, sich auf sich selbst zu verlassen und sein dank des Meisters Unterstützung gewonnenes Ansehen aufs Spiel zu setzen. Er war sich seines Mangels an Begabung für grössere Entwürfe wohl bewusst. Nur auf dem Gebiete des Porträts fühlte er sich ganz sicher.

2. *Die Zeichnungen zu Gemälden Sebastianos.*

Suchen wir uns zunächst davon zu unterrichten, welche Erscheinungen in Stil und Behandlung Wickhoff und Berenson bewogen haben, viele bisher nicht angezweifelte Zeichnungen Michelangelo zn nehmen und Sebastiano zu geben, so treffen wir auf an sich beachtenswerthe Momente. Das Bedenkliche ist nur dieses, dass Beide ihre Argumentation auf sicher beglaubigte Blätter Sebastianos nicht stützen konnten und dass jede Zuschreibung einer neuen Zeichnung immer wieder nur auf einer anderen Zuschreibung fusste. Nehmen wir an, dass einmal fälschlich ein ächter Michelangelo für Sebastiano erklärt ward, so musste dies zur unabweislichen Folge haben, dass andere ächte Michelangelos auch zu Sebastianos wurden. Und dies geschah nach meinem Dafürhalten in weitestgehender Weise:

Michelangelo ist einer Anzahl herrlicher Ideen beraubt worden. Wohin das rollende Rad getrieben wurde, sehen wir bei d'Achiardi, der selbst eine so unverkennbare Michelangelo'sche Studie, wie den Christus der Pietà im Louvre, für Sebastiano erklärte. Wer konsequent wäre, müsste dazu gelangen, Sebastiano überhaupt in Michelangelo zu verwandeln. Die Münchhausen'sche Geschichte vom Wolf, der, das Pferd verzehrend, schliesslich an dessen Stelle im Geschirr des Gefährtes sich befand.

Der von Morelli gegebene Ausgangspunkt war richtig, aber es sind Irrwege eingeschlagen worden.

Es gilt zunächst, die von den beiden Forschern hervorgehobenen für Sebastiano geltend gemachten Eigenthümlichkeiten festzustellen und zu prüfen, ob sie ausschlaggebend sind für die Bestimmung. Allgemeinere ästhetische Auffassungen berücksichtigen wir erst später.

Wickhoff hebt hervor: Mangel an Geschlossenheit im Umriss der Komposition, (Licht zwischen den Figuren im Sinne des venezianischen Malers, ausgreifende Extremitäten), malerische Behandlung in breiten Parallelstrichen, schlecht verstandene krallige Finger, ungeschickte Zeichnung der Fussknöchel. Berenson: malerische Auffassung, lose Behandlung und parallele Schraffirung, prominente, fast monströse äusserste Fingerglieder, krallige Bewegung; scharf zugespitzte Nasen, sehr spitz unten zulaufende Beine, exkreszente Fussknöchel, starke Einziehung des Beines über und unter dem Knie, grosse Länge der Figuren, nur angedeutetes Haar, Hände und Füsse häufig unausgeführt.

Nun möchte ich zunächst einmal entschieden betonen, dass Michelangelo, wie zahlreiche Studien ergeben, in diesen die Hände und Füsse vernachlässigt hat. Er lässt sie oft unausgeführt oder deutet sie sehr vage an. Seltsam genug, aber es sieht so aus, als habe er keine leichte Fertigkeit in der Zeichnung dieser Extremitäten besessen. Wollte ich alle Beispiele hiervon anführen, es würde eine grosse Liste: sie nöthigen dazu, diese Vernachlässigung als ein charakteristisches Merkmal Michelangelo'scher Entwürfe zu betrachten. So besagt es Nichts, wenn Wickhoff zu der einen Skizze zur Auferweckung Lazari in London bemerkt: „der Künstler hat Knöchel und Füsse immer und immer wieder gezeichnet und sich ihr Skelett in der betreffenden Stellung und Verkürzung verdeutlicht. Und das soll Michelangelo sein, der sich ein Jahr vor Raphaels Tode mit der Darstellung eines nackten Fusses abplagen muss?"

Mit jener Eigenthümlichkeit hängt nun aber Anderes zusammen, dass wir nämlich die sogenannte krallige Hand oft in Michelangelo'schen Skizzen finden, sowohl die flüchtig hingeworfene Form

einer Hand mit auseinanderstehenden scharf zugespitzten Fingern, als eine andere, welche die beiden letzten Fingerglieder scharf gebogen zeigt. Man vergleiche z. B. nur folgende Zeichnungen: die Darstellungen des Auferstehenden bei Malcolm und in Windsor, die Madonna („Antonio disegna"), den Jonas und die zwei einen dritten tragenden Männer im British Museum, die Anna selbdritt und den Arm auf der Davidzeichnung im Louvre, die Studie zum Adam in der Casa Buonarroti, die Krieger und die Bettlerin in Oxford. Ja, mehr als dies: die Hand mit der scharfen Biegung der beiden letzten Fingerglieder begegnet uns häufig auch in den ausgeführten Werken, z. B. rechte Hand des David, die Hände der Cumaea, die Linke Daniels, die Linke des Ignudo links von Ezechiel, die Rechte des Ignudo rechts von Libica, die Rechte der Frau in der Ezechiasstichkappe, die Rechte des Siegers, die Rechte des Lorenzo Medici, die Linke der Aurora, die Rechte der Madonna im Jüngsten Gericht, die Rechte des Christus in der Florentiner Pietà. Es handelt sich also um etwas für Michelangelos Kunst geradezu Typisches! Und für die stark ausgebildeten Fussknöchel gilt das Gleiche. Ich erwähne vor Allem den Christus in der Auferstehung zu Windsor, wo sie ungemein auffallend sind, die Beinstudie für den Ignudo der Sixtina in den Uffizien, die Figuren für den Karton von Pisa in der Albertina, Bein und Fuss im British Museum (Br. 6) und die Studien für Haman ebendaselbst u. s. w. Ebenso finden wir die zugespitzten Beine häufig. Man betrachte die Studien zum Jüngsten Gericht in den Uffizien und in der Casa Buonarroti, die Auferstehung in Windsor und die in Paris, Herkules und Antäus und die zwei einen Dritten Tragenden im British Museum, die Phaetonzeichnung in Haarlem, und neben manchem Anderen vornehmlich den Tityos in den Uffizien.

Hat Sebastiano diese Formenbesonderheiten in seinen Zeichnungen, dann hat er sie von Michelangelo — auf sie kann es bei einer Bestimmung nicht ankommen, wenn ich auch zugebe, dass besonders übertriebene Bildungen genannter Art gegen Michelangelo und für Sebastiano mitsprechen könnten. Die Beobachtungen solcher Details durch Wickhoff und Berenson sind richtig — aber das Interessante ist, dass diese Eigenthümlichkeiten Michelangelo'sche sind und es sehr schwer zu beurtheilen, ob er sie nicht selbst bei flüchtigen Entwürfen bis zum Absonderlichen gesteigert hat. Auf einzelne lehrreiche Beispiele komme ich noch zu sprechen. Auch auf das „angedeutete Haar" (vgl. den Auferstehenden, Malcolm) ist kein Gewicht zu legen, und von loser Behandlung kann man bei gar manchen Zeichnungen Michelangelos sprechen: z. B. der Frauengruppe unter dem Kreuz im British Museum, den Ringenden im Louvre, dem OpferAbrahams in der Casa Buonarroti, dem Tityos

in den Uffizien. Es bleiben als bedeutsam nur: die malerische, lose Kompositionsart, die breite Schraffirung (obgleich solche bei Michelangelo öfters vorkommt: z. B. Sklave in Windsor, Br. 115), die zugespitzte Nasenform und die Länge der Gestalten (die wir freilich in späteren Zeichnungen des Meisters auch finden). Diese Momente haben bei der Bestimmung mitzusprechen, für welche schliesslich aber, angesichts der vorausgesetzten weitgehenden Imitation Michelangelo'scher Art durch Sebastiano, ausschlaggebend Geist, Bedeutung und künstlerische Qualität sein muss. Im höheren Maasse auch, als bisher geschehen, müssen die Gemälde des Venezianers zum Vergleich herangezogen werden.

Die Auferweckung des Lazarus.

Die zwei Röthelstudien zu Lazarus mit den ihn nächst umgebenden Figuren sind die im British Museum befindlichen, unten unter I und Ia angegebenen. Ich kann mich nicht genug darüber verwundern, wie Wickhoff und Berenson so kurzsichtig sein konnten, die vollständige Verschiedenheit dieser beiden Zeichnungen in Auffassung, Formensprache und Behandlung zu verkennen. (Morelli, Wickhoffs Pfadweiser, hat sich hiervor wohl gehütet!) Stehen sich hier doch Michelangelo und Sebastiano in so ausgesprochener Weise gegenüber, dass der Vergleich, lehrreich wie kein anderer, entscheidend für alle anderen Bestimmungen werden muss. Indem sie die herrliche, gewaltige Studie des Lazarus mit ausgestrecktem Arme (folg. Nr. I) Sebastiano zuerkannten, betraten beide Forscher von Vorneherein jenen Irrweg, von dem ich oben sprach. Auf sie hin mussten zahlreiche Blätter es sich gefallen lassen, aus Michelangelos Werkstatt in die Sebastianos verwiesen zu werden. Man vergleiche unbeirrten Auges: in I höchste plastische Kraft der Gestaltung, in Ia flacher, malerischer Schein von Körperlichkeit, in I eine lebendige Durchbildung des Anatomischen bis in die feinsten Formbewegungen hinein, wie wir sie nur in den Zeichnungen des Einen, Michelangelo, finden, in Ia ein oberflächliches Sichbeschränken auf das Allgemeinste, in I eine überwältigende Umittelbarkeit der Naturbeobachtung und eine in den Fussstudien sich äussernde rastlose Gewissenhaftigkeit, in Ia eine ausgesprochene bequeme Manier, in I eine sorgfältig vertreibende, jeder Form nachgehende Zeichnungsweise (im Lazarus), in Ia nur allgemeine Andeutung von Schatten und Licht in gleichmässig durchgeführter Parallelschraffirung, in I nachdrückliche Bestimmtheit der Konturen, in Ia verschwimmende Umrisse!

I. Studie Michelangelos zur Auferweckung Lazari. Röthel. British Museum 1860—7—14—2. Thode 330. Ber. 2483. Phot. Br. 7. Die Stellung des Lazarus ist im Allgemeinen schon

die, wie im Gemälde, nur ist der Kopf mehr nach hinten gesenkt, der rechte Arm erhoben nach links (Christo zu) ausgestreckt und das rechte erhobene Bein nicht an das linke Knie gelegt, sondern gegen den Sarkophag gestemmt. Das Leichentuch ist nur wenig sichtbar, eine Binde ist um den Kopf geschlungen. Der Mann rechts, ganz sichtbar, kniet neben dem Sarkophage und fasst das Leichentuch unter Lazari linkem Bein. Über ihm ist der Kopf der zweiten Person noch nicht zu sehen. Die im Rücken des Auferweckten stehende, nach rechts sich herabbeugende Figur ist mit flüchtigen Strichen angedeutet, der im Bilde entsprechend. Unten viermal ein Fuss skizzirt, — für welche Gestalt? Nur oberflächlich hinblickend hat man wohl gemeint: für eine der Figuren. Nein, er stimmt zu deren keiner — vielmehr hat er uns etwas ungemein Wichtiges zu sagen. Es sind Studien für den linken Fuss Christi in dem Gemälde. Also hat Michelangelo auch den Christus entworfen. Ich muss gestehen, dass mir hierüber längst kein Zweifel geblieben, lange bevor ich diesen Zusammenhang erkannte. Diese erhabene Erscheinung konnte nur von Einem geschaffen werden. Wir dürfen auch getrost annehmen, dass die (verlorene) Zeichnung, die Sebastiano benutzte, von ihm im Gemälde treu wiedergegeben worden ist. Mit der Lazarusgruppe aber nahm er eine Veränderung vor, und diese zeigt uns eben seine Zeichnung:

Ia. British Museum. 1860—7—14—1. Röthel. Studie zur Auferweckung. Thode 329. Ber. 2484. Phot. Br. 20. Den ausgestreckten rechten Arm des Lazarus lässt er über die Brust nach dem Leichentuch greifen, setzt in dessen unteres Ende den rechten Fuss vor dem linken Knie und bringt den Kopf in gerader Profilhaltung. Den Mann rechts versetzt er in das Innere des Sarkophages, aus dem er sich vorbeugt, um das Tuch zu fassen. Hierdurch entsteht ein leerer Raum zwischen dessen Kopf und dem hinteren Mann; er wird durch den Kopf eines Dritten ausgefüllt.

Dürfen wir diese Veränderungen billigen? Der Abstand zwischen der Komposition des Meisters und der Auffassung des Schülers ist ein grosser. Gerade herausgesagt: Sebastiano hat den grossen Gedanken Michelangelos gar nicht gefasst, er trivialisirt ihn. Offenbar bewog ihn die Scheu vor der langen Linie, die durch die beiden ausgestreckten Arme Lazari und Christi entstanden wäre, und giebt er desswegen Michelangelos Motiv auf. Aber er hat eben dessen Bedeutung, wie auch die Bedeutung der Kopfhaltung gar nicht erkannt.

Man ergänze sich zu Michelangelos Zeichnung den Christus — und was steht vor uns? Eine neue grossartige Fassung der Idee der Erschaffung Adams! Es ist dieselbe Kopfhaltung, derselbe Ausdruck, wie im Adam. An diesen erinnert auch die erste Bewegung des zum Leben Erwachenden: das aufgestemmte Bein und die sich nach dem Lebengebenden hinbewegende Hand. Und wie aus Gottvaters Hand strömt aus der Christi die Kraft aus. Wer noch nach einem Beweise dafür sucht, dass auch der Christus von Michelangelo geschaffen wurde, hier ist er!

Nur als eine Vermuthung spreche ich es aus, dass auch der knieende Alte, die inbrünstig aufschauende Maria und die grossartige, von Schrecken durchbebte Martha in den Skizzen des Meisters gegeben waren — alle anderen Figuren dürften von Sebastiano hinzugefügt worden sein. Da es aber auf sie nicht sehr ankommt, stammt die Komposition in allem Wesentlichen von Michelangelo her, nur dass er den Lazarus erhabener und seelenvoller und die Verdeutlichung des Wunders ausdrucksvoll anschaulicher gedacht hatte.

Und nun begreifen wir, warum der Eindruck dieses Werkes zu den mächtigsten gehört, welche die Kunst jener Zeit hervorbringt. Nicht Sebastiano — Michelangelo hatte über Raphael gesiegt. Aber seien wir gerecht: er hatte einen Maler für die Verwirklichung seiner Idee zur Verfügung, mit dem sich die Künstler, welche den Entwurf Raphaels für die Transfiguration ausführten, nicht messen konnten.

Die Geisselung Christi.

Zwei Zeichnungen der Malcolmsammlung im British Museum sind Studien für die Komposition. Die eine (Malcolm 366), bloss den Christus darstellend, trug schon früher und trägt auch jetzt mit Recht den Namen Sebastianos. Die andere, unter Michelangelos Zeichnungen aufbewahrt, erhielt durch Wickhoff die neue Benennung.

II. London. British Museum. Malcolm 63. 1895—9—15—500. Thode 349. Ber. 2487. Abb. Ber. Pl. CXLVI. Phot. Br. Exp. Ecole d. b. a. 69. Leicht in Röthel ausgeführt, zeigt sie die ganze Komposition: Christus an der Säule von sechs Schergen, links mehr im Mittelgrunde Pilatus auf erhöhtem Sitze, eine sitzende Figur zu seinen Füssen, eine stehende, den Arm erhebende hinter ihm. Die Stellung Christi ist im Allgemeinen (nur im Gegensinne) schon die des Fresko, doch ist die Kopfhaltung aufrecht und die Bildung jugendlicher als im Fresko. Diesem entspricht die Stellung der beiden vorderen Geisselnden schon im Wesentlichen (nur greift der rechts in die Haare Christi), die hinteren sind anders. Im

Wandbild ist eine Vereinfachung vorgenommen worden: Pilatus mit seinen beiden Begleitern, der eine Scherge links und der Mann mit dem Kinde rechts wurden weggelassen, die Portikusarchitektur der Zeichnung in einen Basilikaraum mit Säulen verwandelt.

Vielleicht hatte Wickhoff hier Recht mit seiner Benennung. Die lockere Behandlung, die übertrieben langen Proportionen, die Manierirtheiten in der Formensprache lassen dieselbe Künstlerhand erkennen, wie die Sebastiano'sche Lazaruszeichnung. Zu bemerken ist, dass eine Figur: die Christi, energischere Betonung der Konturen und sorgfältigere, vertriebenere Durchbildung des Anatomischen zeigt, als die anderen, wie auch auffallender Weise richtigere Verhältnisse: die Gestalt ist kürzer, gedrungener. Ich erkläre mir dies so, dass entweder Michelangelo sie selbst gezeichnet und Sebastiano das Andere hinzugefügt hat, oder dass Letzterer eine Vorlage des Meisters im Christus genau kopirte.

Vergleichen wir nun Fresko und Zeichnung, so springt in die Augen, dass der Christus auf jenem durch Ausprägung des Leidens im stark gesenkten Kopfe bedeutend eindrucksvoller und die in der Studie lahme Bewegung viel energischer geworden ist. Das Eingreifen Michelangelos, der vermuthlich auch auf die Vereinfachung der Komposition gedrungen haben wird, ist ersichtlich. Der Vorgang dürfte also derart gewesen sein: er verfertigte zuerst eine Zeichnung des Christus in ruhigerer Haltung, den Sebastiano zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte, dann vereinfachte und verstärkte er korrigirend die letztere und gab dem Dulder diese ausdrucksvollere Kopfhaltung. Die grossartige, erschütternde Wirkung des Gemäldes wird ihm, der von ihm geschaffenen Gestalt an der Säule, verdankt.

Es war das Werk seines Meisters, dem Venusti huldigte, als er die Kopie in der Galerie Borghese verfertigte, von dem sich Kalvaert in dem Gemälde der Pinakothek zu Bologna (279) inspiriren liess, das der Maler eines Halbfigurenbildes in S. Esuperanzio zu Cingoli (March. Filippo Raffaelli: di alcuni lavori del Buonarroti nelle Marche 1875) kopirte und ein Nachahmer in einer Darstellung des Museo del Prado in Madrid frei verwerthete (vgl. Abb. des Venusti und der beiden letztgenannten Werke bei d'Achiardi Fig. 29—31). Sebastiano selbst hat 1525 eine Wiederholung angefertigt, die sich jetzt im Museo communale von Viterbo befindet.

Eine kleine Federzeichnung Michelangelos für den Christus, die Richardson (III, 633) im Besitze seines Vaters erwähnt, ist heute nicht mehr nachzuweisen. Die im Gabinetto delle Stampe zu Rom aufbewahrte Kreidestudie zu einem Christus an der Säule (Abb.

Le Gall. Ital. 1896. II, Taf. XI, S. 154. D' Achiardi Fig. 28) Sebastiano zuweisen zu wollen, wie Ad. Venturi und d' Achiardi es thun, scheint mir bedenklich. Die Behandlungsart ist ganz verschieden von der des Künstlers. Das Blatt erscheint mir später. Wickhoff meinte: von Palma giovane.

Eine ächte Studie Michelangelos zu dem Christus glaubte neuerdings d' Achiardi in einer kleinen Röthelskizze der Casa Buonarroti (VII, 35) zu erkennen. Dies muss ich entschieden bestreiten. Die Figur ist in leicht ausschreitender Bewegung, den rechten Arm nach vorne ausgestreckt. Ich bespreche das Blatt sogleich als Skizze für den Christus im Limbus.

Einen Stich nach dem Christus und den beiden Schergen fertigte Adam Ghisi an (B. 2).

Christus im Limbus.

Ich bemerkte oben unter J, dass die 1532 von Michelangelo an Sebastiano geschickte Zeichnung für das Madrider Gemälde: „Christus im Limbus" bestimmt war. Eine Originalstudie vermag ich, wie schon erwähnt, nachzuweisen.

III. Florenz, Casa Buonarroti VII, 35. Flüchtige Röthelskizze. Thode 35. Ber. 1407. Berenson hält sie für ächt, aber irriger Weise für ganz früh, und erkennt die Darstellung nicht. Sie kann aber nicht zweifelhaft sein. In leicht ausschreitender Bewegung nach vorne, den rechten Arm erhoben und nach vorne ausgestreckt, einen langen Stab (die Kreuzesfahne) an die rechte Schulter gelehnt, bewegt Christus den linken Arm nach einer rechts vor ihm knieenden Figur, welche die Arme über der Brust zu kreuzen scheint.

Es ist unverkennbar ein erster Entwurf für das Bild in Madrid, im Gegensinne. Beweisend für diese Behauptung erscheint, dass d'Achiardi sich täuschen und sie für einen Christus an der Säule halten konnte. Bemerkt doch Sebastiano, dass die ihm eingesandte Zeichnung sehr ähnlich dem Christus in S. Pietro in montorio sei. Vermuthlich war diese Zeichnung ausgeführter und unsere Skizze nur ein erster Gedanke. Hat Michelangelo selbst noch Veränderungen vorgenommen: wahrscheinlich. Wohl auch Sebastiano. Die Beziehung zur Skizze ist aber im Bilde noch deutlich in der knieenden Figur (der eine zweite hinzugefügt ist), in dem Motiv des verkürzt gesehenen vorgestreckten Armes und in der ausschreitenden Bewegung zu gewahren. Nur hat der Arm hier nicht mehr die gleichsam energisch emporziehende, sondern eine schützende Bewegung, und der Kreuzesstab wird von der Linken gehalten. Auch sind die Knieenden etwas tiefer angebracht, als Christus.

Wie man diese Veränderungen auch beurtheilen wolle, der originelle, grossartige Gedanke auch dieses Werkes stammt von Michelangelo!

Die Pietà in Viterbo.

Die Neuheit, Grossartigkeit und seelische Gewalt dieser Komposition würden, auch wenn wir Nichts von Michelangelos Zeichnung und Karton wüssten, sie als seine Schöpfung erkennen lassen. Hier äussert sich ein grösstes Genie, dasselbe, welches die Auferweckung des Lazarus, den gegeisselten Christus und den Christus im Limbus geschaffen. Die landschaftliche Stimmung war Sebastianos Zuthat.

Nur ein Blatt mit Studien hat, und zwar von Berenson, mit diesem Werke in Zusammenhang gebracht werden können: in der Christchurch Library zu Oxford. (Rob. 1. Thode 457. Ber. 2992. Phot. Grosvenor Gallery, Oxford 28.) Es enthält, überarbeitet, drei Beinstudien und einen Arm. Ich kann weder Berensons Behauptung, die Zeichnung sei von Sebastiano, noch jener, es handle sich um Studien für die Pietà, beistimmen, da ich sie mit Robinson für eine frühe Zeichnung Michelangelos halte, an Dessen David der Arm erinnert. Dieses Blatt wohl meint d'Achiardi, wenn er (S. 123 A. 1) sagt: a mostrare quanto fossero strette, in questo tempo, le relazioni fra Sebastiano e Michelangelo servono i vari disegni eseguiti dal Buonarroti stesso dietro la tavola di Viterbo. (!) In questi disegni, non ancora bene studiati e decifrati, noi abbiamo rinvenuto alcuni studi interessantissimi per il David, che ci proponiamo di illustrare prossimamente." (In seinem Zeichnungenkatalog giebt er freilich das Oxforder Blatt Sebastiano.)

Die Geburt der Maria.

Eine Studie Michelangelos für dieses Bild ist nicht nachzuweisen. Hat er überhaupt eine solche, Sebastianos Wunsch willfahrend, angefertigt? Keinesfalls für die gesamte Komposition, wohl aber möchte ich glauben, für die Mittelgruppe der drei Frauen unten. In keinem anderen selbständigen Werke des Venezianers finde ich Motive, die dazu berechtigen würden, ihn für den Erfinder einer so reich bewegten, grossartigen Gestalt, wie die Frau mit dem Kruge es ist, zu halten, eine Gruppe von solcher Geschlossenheit zu gestalten. Das konnte man nur, so lange man den Antheil Michelangelos an den früher besprochenen Gemälden verkannte.

D'Achiardi hält es für möglich, dass der im Louvre (Nr. 113) befindliche Entwurf einer Frau, die mit ausgestreckten Armen ein Kind

hält, für das Gemälde bestimmt war. Ich besprach die Zeichnung schon früher (I, S. 271) und erwähne sie weiter unten.

So viel über die Bilder, bezüglich deren Michelangelos Hilfe bezeugt ist. Die Frage ist, ob Sebastiano nicht auch für andere Gemälde Skizzen des Meisters benutzt hat. Lanzi, Rosini, Grimm haben die Transfiguration in S. Pietro in montorio genannt. Mir scheint, dass bei ihr Sebastiano, allgemein gesprochen, sich älterer venezianischer Bilder erinnert hat. Giovanni Bellini hatte den Typus geschaffen. Aber die erhabene Gestalt des Verklärten in ihrem schwebenden Schreiten, in ihrer Kreuzeshaltung und in ihrem entzückten Schauen scheint auch mir nur aus einer Inspiration durch Michelangelo hervorgegangen sein zu können. Das ist derselbe Geist, der aus dem Christus der Auferweckung Lazari spricht.

Dass die Madonna del Velo mit Hilfe einer Skizze Michelangelos angefertigt worden ist, werde ich weiter unten (s. Exkurs: die hl. Familie, gen. das Silenzio) wahrscheinlich machen. Anders verhält es sich mit dem Martyrium der hl. Agathe im Palazzo Pitti. Auch hier ist der Name Michelangelos ausgesprochen worden. Ich weiss aber nicht, ob mit Recht. Die Gestalt der Heiligen sieht aus, als wäre der Christus der Geisselung ins Weibliche umgesetzt worden (im Gegensinne), und auch in Bezug auf die beiden Schergen erscheint die Komposition verwandt.

Ähnlich, möchte man sagen, hat sich aus der Pietà in Viterbo die Beweinung in Petersburg entwickelt. Der am Boden liegende Christus wird mit geringen Veränderungen wiederholt, und in der Gruppe der Freunde vermag ich Nichts zu gewahren, was auf Michelangelo deutete. Im Gegentheile scheinen mir spezielle Eigenthümlichkeiten des Venezianers hier sich besonders geltend zu machen. Man beachte, im Hinblick auf die Frage der Zeichnungen, die Gewandbehandlung, namentlich bei der Maria: diese flachen und steifen Faltenlagen in ihrer geradlinigen, leblosen und unplastischen Gezogenheit! So sehen wir sie auch an der langweiligen Sibylle in S. Pietro, in der hl. Familie in London. Letztere verleugnet nicht ihre Herkunft aus Venedig. Bei diesen Bildern kann man, wie bei der Heimsuchung im Louvre, wohl nur von allgemeinen Einflüssen des Meisters, nicht von Skizzen sprechen. Und dies gilt wohl auch von der Madonna in der Kathedrale zu Burgos, die lange für Michelangelos eigenes Werk galt. (Abb. bei Bernardini S. 104.) Lanzi zitirt Concas Descrizione odeporica della Spagna (Burgos 1793. I, 24), in welcher es heisst, das Gemälde sei von einem Florentiner Mozzi der Kathedrale geschenkt worden. Passavant und Waagen (Jahrb. f. Kunstw. 1868. I, 104), der es Sebastiano zuerkennt, gewahrten in ihm die Geistesart Michelangelos, nach Dessen Karton es Waagen ausgeführt glaubte.

Hingegen scheint mir die Venus in dem „Tod des Adonis“ der Uffizien, die so deutlich schon auf die Leda hinweist und im Motive an eine der Figuren auf dem Londoner Blatte mit Röthelstudien für den Karton der Schlacht bei Cascina (s. oben I, S. 102 Nr. XIII) erinnert, von Michelangelo gezeichnet worden zu sein. (Ich halte das Bild immer noch für Sebastiano, der in den Frauenfiguren rechts Eindrücke von Raphaels Amor- und Psychedarstellungen — die drei Grazien — verwerthete.)

Wird man mir vorwerfen, ich gehe zu weit, wenn ich aber auch noch für ein anderes Gemälde, für die Gestalt des kreuztragenden Christus (Madrid, Petersburg), eine der eindrucksvollsten Schöpfungen der Renaissance, eine Zeichnung Michelangelos voraussetze? Ehe man den Vorwurf erhebt, bedenke man, dass wir nicht willkürlich, sondern auf Grund ganz bestimmter Zeugnisse und Nachweise alle grossartigen, unseren Eindruck bestimmenden Motive in den Hauptschöpfungen Sebastianos auf Michelangelo zurückführen mussten: den gegeisselten Christus, die Madonna der Pietà in Viterbo, Christus, die Frauen, die Lazarusgruppe in dem Londoner Bilde, den Christus im Limbus und (höchst wahrscheinlicher Weise) die Frauengruppe in der Geburt der Maria! Man beachte, was bleibt — und die so gewonnene Vorstellung von des Künstlers Begabung wird eine sehr andere sein! Es bleibt ihm der Ruhm des grossen Porträtisten, des ausserordentlichen Malers, des auf Grösse der Gestaltung ausgehenden und daher für Michelangelos Lehre empfänglichen Zeichners — kompositionelle Gestaltungsfähigkeit in hohem Sinne ging ihm ab, weil ihm die Kraft gesammelten inneren Erlebens, wie das auch in seinem Wesen und Dasein zu Tage getreten ist, fehlte. Wo wir erhabene Darstellung und mächtigen Seelenausdruck in seinen Werken finden, da ist es nicht Sebastiano, sondern Michelangelo, der, seines Pinsels sich bedienend, zu uns redet!

3. Andere, einst Michelangelo, jetzt Sebastiano benannte Zeichnungen.

Ich ordne sie in alphabetischer Aufeinanderfolge der Städte an.

IV. Bayonne. Coll. Bonnat. Röthel. Adam und Eva. Thode I. Ber. 2500. Phot. Br. Ec. d. b. a. 63. Der fast en face sitzende Adam pflückt, nach links schauend, von einem dort angedeuteten Ast eines Feigenbaumes die Frucht. Auf seinem linken Beine sitzt, mit der Linken sich darauf stützend, die Rechte auf Adams Schulter legend, um den Kopf ein Tuch geschlungen, Eva nach links gewandt und schauend. Ihr linker Fuss steht auf dem Boden auf, ihr rechtes Bein hängt über Adams linkes

Oberbein. Morelli zuerst äusserte Zweifel an der Ächtheit, Berenson nannte Sebastiano. Er stützt sich hierbei auf den Vergleich mit Zeichnungen (Madonna im Louvre 113, Sibylle in Venedig, Pietà in Wien), die ich alle für Arbeiten Michelangelos halten muss. Ich meinerseits bleibe bei der Benennung: Michelangelo und weise zum Vergleich auf die Herkulesthaten in Windsor hin: genau die gleiche Behandlung, die gleiche Vertheilung von Licht und Schatten, dieselbe Art der Andeutung des Akzessorischen und überzeugend die absolute Übereinstimmung in der Formensprache: das rechte Bein des Adam und das linke des Herkules (mit Antäus), der rechte und der linke Fuss der beiden Figuren, der linke Fuss der Eva und der rechte des Herkules (mit der Hydra). Diese Beispiele genügen: eine ausgesprochenere Verwandtschaft, wie die der zwei Zeichnungen, ist nicht denkbar! Und dazu die originelle Komposition — als ob Sebastiano jemals auf einen solchen Gedanken gekommen wäre!

V. Chatsworth. Porträt Leos X. Ber. 2477. Phot. Br. 24. Auch vor Wickhoff hat von den neueren Forschern wohl keiner mehr geglaubt, dass dieses Blatt von Michelangelo sei. Man kann die Taufe auf Sebastiano billigen.

VI. Haarlem. Teyler Museum. Röthel. Thode 266. Ber. 2480. Abb. v. Marcuard Taf. XIX. Die Kreuzabnahme. Näheres über die Komposition bringe ich an anderer Stelle. Wieder war der Vergleich mit anderen Zeichnungen, die ich Michelangelo zuweisen muss, für Berenson entscheidend. Daneben aber auch die Betrachtung der Rückseite. Hier sieht man neben einer gebeugten Frauenfigur kleine Köpfe, die in der That nicht wohl Michelangelo zugeschrieben werden können, was ich von der Frau aber durchaus behaupten möchte. Diese Köpfe waren zuerst auf dem Blatte, zum Theil über sie hinweg ward die Frau gezeichnet. Ich nehme an, da es einige andere Beispiele hierfür giebt, dass ein Lehrling des Meisters die Köpfe gemacht (nicht Sebastiano), und Dieser dann das Blatt für seine Studien benutzte. Denn ich ersehe keinen Grund, weswegen die Kreuzabnahme nicht von Michelangelo sein soll. Im Gegentheil: die kräftige Zeichnungsweise, die vollendete Sicherheit in der Formensprache, die plastische Rundung der Gestalten sind durchaus in seiner Art und verbieten, an Sebastiano zu denken. Man vergleiche nur Dessen Londoner Studien zum Lazarus und zur Geisselung. Dass die grossartige Komposition von Michelangelo herrührt, muss auch Berenson zugeben. Und nun stehen ausserdem die anderen kleinen Skizzen zu einer Pietà auf

dem Blatte in nächstem Zusammenhang mit ächten Studien und Werken des Meisters, und Reliefs, die seit altersher als sein Werk gelten, gehen auf die Komposition zurück. Wie passt denn Sebastiano in diesen Konnex von Thatsachen?

VII. London, British Museum 1860—6—16—1. Thode 321. Ber. 2482. Abb. Ber. Pl. CXLIX. Phot. Br. 9. Kreide. Maria mit den beiden Kindern. Über die Komposition an anderer Stelle. Berenson bringt wieder die Hinweise auf die Sibylle in Venedig und die Pietà in der Albertina, auch auf die Madonna in Windsor. Er muss zugeben, dass in der Geschlossenheit der Komposition der Nachahmer dem Meister besonders nahe kommt, und kann sich der Bedeutung und dem Zauber des Blattes nicht entziehen. Aber die unbestimmte Haarbehandlung! Ich meine, giebt, es eine herrliche, in jedem Strich Michelangelo verrathende Zeichnung, so ist es dies wundervolle Blatt, das in seiner Grösse und feierlichen Anmuth die Sibyllen uns vor Augen ruft. Diese vollen, gedrungenen Kinder, die in Formen, Bewegung und Ausdruck den steinernen Putten in der Sixtina so gleichen, dass man sie ohne Weiteres an die Decke versetzen könnte, — ich mache auf ein ächt Michelangelo'sches Bewegungsmotiv dabei aufmerksam: das Einziehen des Rückens und starke Vorschieben der Hinterbacken —, vergleiche man nur mit Sebastianos Kindern auf der Madonna in London und der Madonna del Velo, um Dessen ganz verschiedene Anschauung zu erfassen. Man vergleiche die Fülle und Weichheit der Gewandung mit den früher gekennzeichneten flachen und leblosen Bildungen des Venezianers. Und wie in vertriebener Modellirung, genau so wie in anderen Zeichnungen Michelangelos, das Nackte bis in die zartesten An- und Abschwellungen vom Künstler aufgefasst ward — aber, mir scheint, jedes weitere Wort ist überflüssig! Das „Unbestimmte“ erklärt sich einfach daraus, dass die Studie sehr verrieben ist.

VIII. London, British Museum 1860—6—16—3. Thode 325. Ber. 2485. Phot. Br. 17. Die Kreuzigung. Über ihre Komposition handle ich an andrer Stelle, denn auch für dies Blatt muss ich Michelangelos Autorschaft gegenüber Wickhoff und Berenson behaupten, wie es übrigens auch d'Achiardi thut. Berenson hat es nicht leicht gehabt, an Sebastiano festzuhalten, denn er selbst erkannte den nahen Zusammenhang der Komposition mit späteren Entwürfen des Meisters. Er hilft sich, indem er in geschraubter Weise die sehr gewagte Behauptung ausspricht, der Nachahmer antizipire häufig die Fortschritte, die der von ihm Nachgeahmte später mache! Auch lässt er

die von Michelangelo empfangene Inspiration hier besonders gross sein. Also diese wäre so gross gewesen, dass Sebastiano eine Komposition geschaffen, wie sie Michelangelo nur in einer späten Zeit freiesten Könnens und intensiver Beschäftigung mit dem Vorwurf erfinden konnte!! Und was für eine kühne, grosse, originelle Schöpfung ist dies! Bloss weil einige Figuren lange Verhältnisse haben und die unteren Gestalten mit leichten Strichen hingesetzt sind, hätte man die Ächtheit zu bezweifeln? Wo ist denn unter den Gemälden des Venezianers auch nur ein einziges zu finden, das diese Lebendigkeit und Fülle der Motive, diesen Aufbau zeigte? Und sind denn die ausgeführteren Figuren Christi und der Schächer, den Verhältnissen, der Behandlung (man vgl. die Auferstehungsentwürfe) und den Motiven nach, nicht durchaus Michelangelesk?

IX. London, British Museum 1900—6—11—1. Thode 340. Ber. 1519. Madonna für eine Verkündigung. Erst d'Achiardi kam auf den unglücklichen Gedanken, auch sie Sebastiano zuweisen zu wollen.

X. London, British Museum 1896—7—10—1. Thode 339. Ber. 2486. Abb. C. H. Metz: Imitations of ancient and modern drawings 1798. Gaz. d. b. a. 1896. XVI, S. 337. Ber. Pl. CXLVII. Röthel. Aus der Warwicksale. Beweinung Christi. Über diese Zeichnung hat sich Berenson ungemein ausführlich geäussert. Er musste zunächst zugestehen, dass „the motive is treated with an intelligence that Michelangelo himself could scarcely have surpassed". „The grouping is so clear and yet so compact, that it admirably exemplifies Michelangelos ideal of the greatest action with the least change of position, taking place in the smallest space that will yet leave everything lucid and perspicuous. The Christ would be difficult to surpass as a motive, the nude being exhibited in a way that allows for the greatest clearness of structure and movement, while yet remaining relaxed in complete repose. Altogether praiseworthy again, are the figures which support the fainting Virgin, not because mindful of her, but huddling up to her out of sheer eagerness to get nearer to her son. Than there is over the whole an air of noble solemn pathos not without eagerness." (I, S. 236 f.)

Gerne unterschreibe ich diese Charakteristik, aber ich frage auch sogleich: kennen wir irgend ein Werk Sebastianos, dem die hier gerühmten Dinge zu eigen sind? Diese wunderbare Kunst der Komposition, diese Intensität ergreifenden seelischen Ausdruckes? Auch grössere, als er, haben der-

gleichen nicht schaffen können! Und wie er selbst eine Beweinung Christi gestaltete, das zeigt uns das Petersburger Bild.

Trotzdem aber sollen äussere Erscheinungen Sebastianos Autorschaft beweisen. Welche?

1. „Die Behandlung ist zu locker. Es ist ein instinktives Greifen zu malerischen Effekten von Licht und Schatten und ein besonderer Mangel an Konturen — ich meine nicht bloss abgränzende, sondern funktionelle, modellirende Konturen." In der Vertheilung von Licht und Schatten sehe ich keine anderen Erscheinungen, als sie in späteren Entwürfen Michelangelos vorkommen, z. B. besonders ähnlich in den beiden Darstellungen des Gekreuzigten in Windsor. Was die Konturen betrifft, so ist zu berücksichtigen, dass die Zeichnung gelitten hat, vielfach verwischt ist, und im Übrigen zeigen andere Blätter, wie z. B. die eben erwähnten, das Gleiche.

2. „Die Proportionen Christi sind von einem Künstler gegeben, für den die menschliche Gestalt ein so wenig zu respektirendes Objekt war, dass er nicht zögerte, sie zu beliebiger Länge auszuziehen." Gewiss, die Verhältnisse sind sehr lang, aber sind sie etwa länger als bei dem Auferstehenden der Sammlung Malcolm und dem anderen im British Museum?

3. „Die Beine sind an den Knieen dünn und ‚spindlig'. Es ist der Schüler Cimas, der so zeichnet." Von Cima vermag ich nun freilich Nichts hier zu sehen. Wohl aber meine ich, ist der Künstler der Pietà Rondanini und der Auferstehungsentwürfe deutlich zu erkennen.

4. Die linke Hand Christi soll an die Hand auf Sebastianos Porträt des Andrea Doria erinnern. Ich kann da auch nicht die mindeste Ähnlichkeit finden, nicht einmal in der „spinnenartigen" Bewegung. Diese Hand Christi mit den weichen, wie zugespitzten Fingern erinnert vielmehr an die Hand der Madonnenstudie („Antonio disegna") im British Museum und an die Hände der Krieger in Oxford (Nr. 1). — Die linke Hand aber, charakteristisch für Michelangelo auch in der Haltung, ist fast identisch zu finden in der Handstudie auf dem Blatt mit dem ersten Entwurf zur Sixtinischen Decke im British Museum! Und, was noch überzeugender wirkt, in der Gruppe des Florentiner Domes. Diese Übereinstimmung allein würde genügen, die Ächtheit der Zeichnung zu beweisen.

5. Der Typus der Maria soll derjenige der Madonna Northbrook in London von Sebastiano sein. Ja, soweit eben dieser letztere Michelangelesk ist. Das spezifisch Sebastiano'sche aber: den schmalen Nasenrücken, die scharfe Nasenspitze, die

gerade obere Linie des Nasenflügels finden wir nicht. Will man genau das gleiche Profil sehen, dann betrachte man die Maria im Jüngsten Gericht und vergleiche die Lea, wie auch die Magdalena in der Florentiner Pietà.

Zu dem Allen kommt nun aber noch, dass eine von Berenson gar nicht beachtete herrliche Röthelzeichnung zu einem Sklaven auf der Rückseite des Blattes sich befindet (s. oben I, S. 151 Nr. VIII)!

Es wird bemerkt werden, dass ich überall zum Vergleiche keine der Michelangelo'schen Zeichnungen herangezogen habe, die Berenson Sebastiano giebt. Dass gerade in ihnen aber mannigfache Analogieen zu finden sind, erklärt sich daraus, dass viele von ihnen hervorragende und charakteristische Beispiele der späteren Kunst des Meisters sind, welcher auch die Warwick-Pietà, und zwar als eine der bedeutendsten Schöpfungen, angehört.

XI. London, J. P. Heseltine. Hl. Familie. Thode 374. Ber. 2489. Flüchtige Röthelskizze. Maria auf dem Boden knieend, nach halb links gewandt, scheint mit der Linken den in ausschreitender Bewegung befindlichen Christusknaben zu halten, der nach Etwas greift, was sie in der Rechten hat. Links scheint noch eine andere Figur angedeutet zu sein. Ich halte es nicht für unmöglich, dass die Skizze von Michelangelo ist, gebe aber zu, dass man auch an Sebastiano denken kann; ein bestimmtes Urtheil abzugeben, dürfte kaum möglich sein.

XII. London, früher Charles Robinson. Thode 375. Ber. 2490. Studie zu einer Kreuzigung. Ich kenne die Zeichnung an, welcher Berenson den besonders venezianischen Charakter hervorhebt, nicht und habe daher kein Urtheil.

XIII. Oxford, Univ. Gall. 37. Thode 420. Ber. 2492. Phot. Br. 77. Pietà, besser: Grabtragung Christi. Diese gewaltige Komposition nimmt es mit der Warwick-Pietà auf. Ich behandle sie später ausführlich. Das Malerische des Helldunkels soll hier zu Gunsten Sebastianos entscheiden. Wann aber hat Dieser jemals ein solches Helldunkel gemacht — man nenne das Bild! Nur weil er ein Venezianer ist, wird es angenommen. Als ob eine solche Beleuchtung, welche in eminentem Sinne für die plastische Wirkung der Körper berechnet ist, von den Venezianern vor Tintoretto gebracht worden wäre. Und Tintoretto bringt sie, weil er der Farbe der Venezianer die plastische Form Michelangelos verbindet. Hier sehen wir den Vorgänger Tintorettos am Werk, und Der war nicht Sebastiano, sondern Michelangelo in seiner späteren Zeit. Es ist dasselbe Helldunkel, dieselbe grosse neue Erscheinung,

die uns in den Entwürfen zum Christus am Kreuz entgegentritt und von deren Bedeutung in dem III. Bande meines Werkes ausführlich gehandelt wird. Wieder muss ich fragen, wo findet sich in den Gemälden Sebastianos Etwas, was an leidenschaftlicher Seelengewalt auch nur entfernt sich dieser Szene an die Seite setzen liesse? Und diese skizzirten Männerköpfe im Hintergrund —, was Anderes rufen sie uns in Erinnerung, als die abozzirten Köpfe des „Tages“ und des Nikodemus in der Pietà des Florentiner Domes?

Aber Berenson führt wieder Einzelheiten an, die der Gewissenhaftigkeit wegen berücksichtigt sein wollen, so irrelevant auch sie Dem, der die Grösse dieser Schöpfung erkennt, erscheinen mögen. Auf die gleichen Eigenthümlichkeiten in der „Beweinung“ der Albertina hinweisend, sagt er: „the arms of the dead figures are in both drawings badly attached and in both end with the same substitute for a hand.“ Was das letztere betrifft, so wies ich schon darauf hin, dass es, in so vielen Zeichnungen des Meisters vorkommend, charakteristisch gerade für ihn ist. Über das „badly attached“ lässt sich streiten. „Magdalenas draperies also are characteristic of Sebastiano, being unfunctional, and not interpreting the nude as of course Michelangelos would have done, but rare and schematic, as they frequently occur in Sebastiano“ (I, S. 235). Nicht „of course“ — ebenso „unfunctional und not interpreting the nude“ erscheinen die mächtigen Draperieen aus dickem Stoff allüberall bei den Propheten und Sibyllen, in den Lunetten und Stichkappen der Sixtinischen Decke. Diese plastisch gerundet vortretenden, langgezogenen Falten! Ich nenne besonders schlagende Analogieen: die Frau in der Asa-, die in der Rehabeamstichkappe, die in der Asalunette. Berenson hat sie übrigens selbst bemerkt — wie aber hilft er sich: „wo solche Falten in den Lunetten vorkommen, beweisen sie, dass diese Theile nicht von Michelangelo selbst ausgeführt worden!! Logischer Weise hätte Berenson dann doch weiter gehen und behaupten müssen, Sebastiano sei Mitarbeiter Michelangelos in der Sixtina gewesen! Nun lassen sich aber diese eigenartigen Falten in des Venezianers Gemälden überhaupt nicht nachweisen — die einzige Analogie findet sich in der Pariser Studie zur „Heimsuchung.“

XIV. Oxford. Christchurch Coll. Rob. 2. Thode 458. Ber. 2493. Phot. Grosv. Gall. Oxford 27. Röthel. Eine häusliche Szene oder eine hl. Familie. Hier bin ich ausnahmsweise der gleichen Meinung, wie Berenson, insoferne ich Michelangelo

nicht als Autor der Zeichnung betrachten kann. Ob sie von Sebastiano, ist eine andere Frage.

XV. Paris, Louvre 112. Thode 463. Ber. 2494. Abb. d'Achiardi, S. 69. Phot. Br. 50. Röthel. Maria mit dem Kinde. Ich darf mich hier darauf beschränken zu sagen, dass ich sowohl der kühnen und eigenthümlichen ganz Michelangelesken Anordnung der Figuren — das von ihm früh beliebte Motiv des zwischen den Beinen der Mutter angebrachten Kindes (Mad. von Brügge, frühe Zeichnungen, Entwürfe für die Medicimadonna) hat hier eine neue originelle Fassung erhalten — als auch der Technik wegen das Blatt dem Meister zuschreiben muss.

XVI. Paris, Louvre 113. Thode 465. Ber. 2495. Phot. Br. 52 Abb. d'Achiardi 70. Röthel. Nach links gewandte Frau, ein Kind frei auf den Armen haltend. Ich erwähnte diese Zeichnung schon oben (I, S. 271. CXLV), als einen Entwurf für eine Lunettendarstellung in der Sixtinischen Kapelle, und zwar könnte man denken, dass es der erste Gedanke für die Frau der Ezechiaslunette war. Die Beziehung zu Sixtinischen Malereien erkannte auch Berenson, aber er spricht von einer Nachahmung durch Sebastiano. Die Technik stimmt so genau mit den Röthelzeichnungen dieser Zeit, das Bewegungsmotiv (die Drehung des Oberleibes, die Einziehung des Rückens), die Gewanddrapirung ist so durchaus Michelangelesk, dass ich nicht begreife, wie überhaupt ein Zweifel an der Ächtheit dieser geistvollen, von Leben sprühenden Studie, die im Zusammenhang mit den Entwürfen für die Libica steht (man vgl. Beinstellung und Füsse), aufkommen konnte. — Die Rückseite (Phot. Giraudon 1391) zeigt einen herrlichen, leichten Entwurf für eine hl. Familie mit Johannes, über den ich später handle. Hier findet sich die charakteristische Hand mit dem langen gebogenen Zeigefinger, die wir auf dem Londoner Blatte mit dem ersten Entwurfe für die Deckenmalerei sahen und die, wie wir nunmehr ruhig behaupten können, nicht ein Kennzeichen der Sebastiano'schen, sondern der Michelangelo'schen Kunst ist, in Dessen Florentiner Pietàgruppe sie uns begegnete. Kopf und Gewandung zeigt die engste, an sich beweisende Beziehung zum Sibyllenentwurf im Louvre 122 verso (s. I, S. 256. LXI).

XVII. Paris, Louvre 121. Röthel. Thode 472. Ber. 2496. Phot. Br. 56. Maria mit dem schlafenden Kinde auf dem Schoosse. Skizze von grösster Schönheit, ebenso ächt wie die eben erwähnten Blätter.

XVIII. Paris, Louvre 125. Thode 475. Ber. 1586. Abb. Ber. CXLIV. Phot. Br. 55. Studie für Christus in einer Pietàdarstellung. In seinem Werke hat Berenson ihr noch die Auszeichnung verliehen, als besonders bedeutendes Spezimen der Michelangelo'schen Kunst abgebildet zu werden. Neuerdings aber hat er nach d'Achiardis Aussage Diesem Recht gegeben, wenn er das Blatt Sebastiano zuschreibt. Wesswegen? doch offenbar nur, weil die Hand mit dem langen, scharfgebogenen Zeigefinger erscheint!! Man erschrickt, sieht man wohin diese falsche These führen konnte! Wenn es eine unverkennbar ächte, einzig und allein Michelangelo und keinem anderen Künstler der Welt zuzuschreibende Zeichnung giebt, so ist es diese, in der Vollkommenheit und Zartheit plastischer Modellirung unvergleichlich herrliche Studie — ein Wunderwerk. Darüber ist kein Wort weiter zu verlieren. Übrigens ist der rechts oben neben der Figur skizzirte Arm so gut wie ein Monogramm des Meisters: er zeigt schlagend den Stil der Studien zum Jüngsten Gerichte.

XIX. Paris, Louvre 708. Thode 483. Ber. 2498. Phot. Br. 57. Röthel. Halbnackte sitzende Figur. Über diese Studie, die für eine Statue der Medicigräber bestimmt war, habe ich früher gehandelt (I, S. 480).

XX. Venedig, Akademie. Thode 519. Ber. 2501. Phot. Naya 208. Br. 40. Kreide. Frau mit Kindern. Studie für eine Sibylle. Auch von dieser Zeichnung und ihren Kopien in Paris und Oxford habe ich schon früher gesprochen (I, S. 256. LXII).

Ich glaube, fände sich nicht auch hier die Hand mit dem (besonders langen) oben gebogenen Zeigefinger — die Zuschreibung an Sebastiano wäre nicht erfolgt. Wie sehr man diesen an Adel und Schönheit der Libica ebenbürtigen Entwurf früh zu schätzen wusste, beweisen die sorgfältigen alten Wiederholungen. Was hier nicht Michelangelesk, sondern Sebastianesk sein soll, vermag ich bei bestem Willen nicht einzusehen. Bewegung, Tracht, Gewandfalten, Typen, Einzelformen, Modellirung, Technik — Alles verkündet eindringlich des Meisters Namen. Alle die Beziehungen, die Berenson in vielen der erwähnten Zeichnungen fand und die durchaus gutzuheissen sind, sind ebensoviele Beweise, dass jene Zeichnungen eben alle auch von Michelangelo herrühren.

XXI. Wien, Albertina Sc. R. 136. Thode 521. Ber. 2502. Abb. Handzeichnungen 73. Röthel. Pietà, besser: Beweinung Christi. Da dieser Entwurf, von dem ich später noch handle, unzweifelhaft von derselben Hand, wie die Beweinung in Oxford ist, darf ich mich kurz fassen: er ist ebenso sicher, wie jene,

von Michelangelo und steht in innigem unlöslichen Zusammenhange mit anderen späteren Pietàstudien des Meisters, wie wir noch sehen werden. Aufmerksam machen möchte ich nur auf die von Michelangelo so oft gebrachte Haltung des Körpers der Frau rechts mit dem eingezogenen Rücken. Wir können dies Bewegungsmotiv von den Sixtinischen Deckenmalereien bis in die spätere Zeit in immer neuen Variationen verfolgen.

XXII. Wien, Albertina. Sc. R. 173. Thode 522. Ber. 2503. Abb. Handzeichnungen 63. Röthel. Christus, für eine Gruppe der Pietà. Eine ergreifende Studie, von grösster Zartheit in der Behandlung, die im engsten Zusammenhange, dem Motive und der Formenbildung nach, einerseits mit der Pietà Rondanini, andrerseits mit der Florentiner Pietà und endlich mit der Warwickzeichnung in London steht. — Nur beiläufig möchte ich bemerken, dass Sebastiano, w ä r e e r d e r S c h ö p f e r a l l e r d e r e r w ä h n t e n S t u d i e n z u r B e w e i n u n g, d i e g e s a m t e, h i e r a u f b e z ü g l i c h e I d e e n e n t w i c k l u n g i n M i c h e l a n g e l o s G e i s t h ä t t e a h n e n u n d v o r w e g n e h m e n m ü s s e n, denn der Zusammenhang dieser Entwürfe mit jenen ausgeführten Werken des Meisters ist ein unlöslicher.

XXIII. Windsor. Thode 551. Ber. 2506. Eine knieende Figur (für eine Pietà). Bezüglich dieses Blattes kann ich es mir leicht machen. Berenson selbst hält es für möglich, dass die Zeichnung von Michelangelo ist.

XXIV. Windsor. Thode 550. Ber. 2505. Abb. Frey 34. Kreide und Feder. Maria mit dem Kinde. Sitzend drückt sie es an sich, von ihm geküsst. Hier haben wir wieder einen Beweis dafür, mit welcher Gewaltsamkeit vorgegangen werden musste, wollte man solche Zeichnungen Michelangelo nehmen. Von Dessen Hand geschrieben, befinden sich auf der Rückseite und auch auf der Vorderseite Fragmente eines Gedichtes!! Frey, der im Übrigen die Wickhoff-Berenson'sche Hypothese angenommen zu haben scheint, gab, dem Natürlichen zu seinem Rechte verhelfend, den in der Geschlossenheit der Komposition und in der Empfindung bewundernswürdigen Entwurf, in dem das Kind wie in der Medicimadonna rittlings auf dem Bein der Mutter sitzt, seinem Schöpfer zurück.

XXV. Windsor. Thode 549. Ber. 2504. Phot. Br. 101. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Die Rückseite dieses Blattes, welche in Röthel die nach rechts gewandte Figur der Maria (ohne Kopf) aus einer „Heimsuchung" (nicht Verkündigung, wie Wickhoff sagt) darstellt, wurde für Wick-

hoff der Ausgangspunkt seiner Zuschreibungen an Sebastiano. Nun kann in der That kein Zweifel darüber sein, dass diese Maria nicht von Michelangelo ist: die unbestimmte, kraftlose Behandlung und die Monotonie in der Faltengebung des Gewandes sprechen auf das Entschiedenste dagegen, und die Benennung Sebastiano wird richtig sein. Aber falsch war der hieraus gezogene Schluss, auch der sehr ausgeführte Entwurf der Vorderseite sei von Diesem. Im Gegentheile lehrt die gründliche Verschiedenheit der beiden Zeichnungen, die Frage, mit der wir uns so ausführlich beschäftigen, am Anschaulichsten zu beurtheilen und mit aller Entschiedenheit noch einmal zu beantworten. Es ist ausgeschlossen anzunehmen, dass Derselbe, der jene ausdruckslose, flache, langweilige Gewandung gemacht, die grossartige, breite, in jeder Fläche und Falte lebendig ausdrucksvolle Draperie der Madonna auf der Vorderseite geschaffen hat: diese ächt Michelangelo'sche Gestaltung eines weiten, hier eng an die Beine sich legenden, dort massig in langen, plastisch gerundeten, bewegungsreichen Falten fallenden Mantels. Jene Gewandung findet ihre Analogieen in den Werken Sebastianos, diese auch nicht entfernt in irgend einer Weise. Und niemals hat der Zeichner der flachen, weichen Hände auf der Rückseite Hände wie die intensiv in den Gelenken bewegten der Vorderseite gemacht, deren eine die uns so wohlbekannte, längst getrost als Michelangelesk zu bezeichnende Haltung mit gekrümmtem Zeigefinger zeigt, deren andere mit den gleichfalls wohlbekannten zugespitzten Fingern besonders verwandt der des „Jonas“ in London erscheint. Und auch hier die vollkommen geschlossen gebildete Gruppe der hoheitvollen Mutter und des Kindes. Wenn Johannes seitlich hinzugefügt ist — wir erinnern uns der verschiedenen früheren Versuche in dieser Komposition — so ist dies doch so geschehen, dass die ganze Gruppe eine durchgebildete Dreiecksform zeigt und das Bestreben des Bildhauers, nirgends Raum freizulassen, sondern wie aus einem Block zu formen, sich verräth. Wohl ist die Einheitlichkeit nicht erreicht, aber wer sagt uns, ob nicht der Meister zuerst bloss die Maria mit dem Kinde geschaffen und dann, da er sah, dass der Kontur rechts ein zu schroffer war, den Johannes, ein Dreieck herstellend, hinzufügte. Obgleich es gar nicht nothwendig ist, dies anzunehmen, da auch in anderen ächten Werken seiner Hand, die den gleichen Vorwurf behandeln, die Einheitlichkeit nicht erreicht ward (vgl. z. B. die Studie zur Medicimadonna im British Museum, wo Johannes auch rechts hinzugefügt ist). Endlich aber zeigt das Nackte des Christus-

kindes die vollkommen plastische Rundung der Körpertheile in sanften, unmerklichen Übergängen von tiefen Schatten in hellstes Licht — jenes tastende Nachfühlen der Formenschwellungen, die wir immer wieder als Michelangelos besondere Kunst bewundern. Was will allen diesen überzeugenden Erscheinungen gegenüber ein Einwurf bedeuten, wie der Wickhoffs: „dieses liebe freundliche Kindergesicht wie bei den Engelchen, die die Assunta in Venedig umschweben, was hat das gemein mit Michelangelos ernsten, trübsinnigen Kindern?“ Ja, möchte ich fragen, hat er denn immer trübselige Kinder geschaffen? Das ist doch eine ganz vage und dazu unrichtige Behauptung, die sich ein auf Kenntniss der Kunst des Meisters Anspruch erhebender Forscher wohl nicht erlauben sollte; denn die Sixtinische Decke müsste ihn eines Anderen belehren. Aber selbst zugegeben, dass ein „freundliches“ Christkind selten bei Jenem zu finden, warum sollte er es nicht einmal dargestellt haben? Und, näher zugesehen, hat dieses Kind, das sich an die Mutter schmiegt, nicht doch einen sehr ernsten Blick, ist ihm nicht der Ausdruck eines bedeutungsvollen Sinnens verliehen? Ist es nicht besonders die anmuthige Lockenzier, die den Eindruck des Freundlichen hervorbringt? Wer etwa an dieser Anstoss nehmen sollte, der betrachte sich die Röthelzeichnung eines lächelnden Kinderkopfes in Oxford (Nr. 39. Phot. Br. 79), die bis jetzt meines Wissens von Niemand, selbst von Berenson nicht, angezweifelt worden ist, und er wird sich beruhigt sagen, dass Michelangelo Köpfe, und zwar heitere Kinderköpfe mit zierlichem Gelock, wie den auf dem Windsorblatte, gemacht hat.

Kurzum, auf dessen Vorderseite hat Michelangelo gezeichnet und auf der Rückseite Sebastiano, in Dessen Besitz vermuthlich jene Zeichnung, wie so manche andere des Meisters, sich befand.

Ich stehe am Schlusse einer Untersuchung, die an sich nicht schwierig war, wohl aber dem Lesenden mühevoll erscheinen wird. Wer meinen Hinweisen gewissenhaft folgt, wird, wie ich zu behaupten wage, sich der von mir gewonnenen Überzeugung nicht zu entziehen vermögen. Diese lautet: von allen angeführten Zeichnungen können nur die eine Lazarusskizze, die Geisselung Christi (vom Christus abgesehen?), der Entwurf zur Maria in der Heimsuchung auf der Rückseite der einen Madonnenzeichnung in Windsor, die Madonna bei Heseltine und die hl. Familie in Oxford (Christchurch-College), letztere beide aber auch nur mit

einem Fragezeichen, Sebastiano zugeschrieben werden; alle übrigen tragen ihren traditionellen Namen Michelangelo mit vollem Rechte, ja es befinden sich unter ihnen Entwürfe von höchster Bedeutung.

Der Übersichtlichkeit wegen fasse ich meine Argumente zusammen.

1. Die Prüfung der selbständigen, nicht auf Michelangelo'sche Zeichnungen zurückzuführenden Gemälde Sebastianos beweist erstens, dass ihm, wesswegen er sich eben so oft des Meisters Mithülfe erbat, die Fähigkeit, geschlossene, zugleich monumentale und reich belebte Kompositionen zu schaffen, abging, und zweitens, dass ihm die Kraft intensiven leidenschaftlichen Seelenlebens nicht verliehen war. Alle jene Michelangelo zurückgegebenen Zeichnungen aber verrathen höchste Kunst der Komposition und höchste Gefühlsmacht. Der in ihnen sich äussernde Geist ist nicht allein durchaus verschieden von dem Sebastianos, er ist ihm weitaus überlegen — es ist derselbe Geist, der aus den Werken Michelangelos zu uns spricht. Und Äusserlichkeiten sind wohl nachzuahmen, niemals aber der Geist. Dies ist das vor Allem Entscheidende.

2. Der Vergleich der Zeichnungen einerseits mit den Zeichnungen und Werken Michelangelos, andrerseits mit den Gemälden Sebastianos ergiebt durchweg die Übereinstimmung mit jenen und die Verschiedenheit von diesen.

a) In der festen, engen Verbindung der Gestalten zu Gruppen im Sinne des aus einem Marmorblock Gestaltenden (die Madonnen, die Pietàdarstellungen) bei reichster Bewegung und Gliederung.

b) In den kühnen, komplizirten Bewegungsmotiven: den Drehungen, Biegungen und Wendungen, durch welche die einzelnen Körpertheile in Richtungsverschiedenheiten und -konstraste gebracht werden.

c) In der siegreich das Anatomische beherrschenden, plastisch bis in alle Einzelheiten nachfühlenden und die Rundung betonenden Bildung der Körperformen.

d) In den, von den scharflinigen und spitzigen Sebastiano'schen abweichenden weichen und vollen Gesichtsformen.

e) In den lebendig grosszügigen, in jedem einzelnen Falle mannichfaltig und reich bewegten Draperieen, die von eindringlich plastischer Wirkung sind.

f) In eigenthümlichen Bewegungen der Hände und in Sonderheit der Finger, die, bisweilen fast manieristisch übertrieben wirkend, Spreizungen und scharfe Biegungen in den Gelenken, namentlich des letzten Fingergliedes zeigen, und als deren charakteristischen Typus man einerseits die Hand auf dem frühen

Entwurf zur Sixtinischen Decke im British Museum und andrerseits die rechte Hand Christi in der späten Florentiner Pietàgruppe bezeichnen darf. So auch in den Bildungen der Füsse und der stark betonten Fussknöchel.

g) In der, an das erste Herausmeisseln aus dem Stein gemahnenden Skizzirung flüchtig hingeworfener Köpfe, wie in der bis zur Wirkung von Marmorpolitur gebrachten Modellirung im Licht bei sorgfältig ausgeführten Gestalten.

h) In der technischen Behandlung, sowohl in der in feinsten, unmerklichen Übergängen vertreibenden Zeichnungsweise, als auch in den kühn suchenden, allgemein andeutenden Strichen oder auch in den weich hingeworfenen, den Hintergrund belebenden Schraffirungen.

Michelangelo, und nicht Sebastiano!

II

Die Zeichnung für Bugiardinis Martyrium der hl. Katharina

Vasari im Leben Bugiardinis (VI, 204 f., 207 f.) erzählt:

„Messer Palla Rucellai hatte ihm den Auftrag gegeben, eine Tafel für seinen Altar in Santa Maria novella zu machen, und Giuliano begann, darauf das Martyrium der hl. Jungfrau Katharina zu malen. Aber — wahrlich eine Leistung — zwölf Jahre lang hatte er sie unter den Händen und wurde in dieser Zeit doch nicht fertig mit ihr, weil er keine Erfindung hatte und nicht wusste, wie er die vielen Dinge, die bei jenem Martyrium sich ereignet haben, darstellen solle. Und obgleich er immer herumging und darüber schwätzte, wie die Räder anzubringen wären und wie er den Blitzstrahl und das Feuer, das sie verzehrte, machen müsse, so vollendete er die Arbeit doch in so langer Zeit nicht, denn, was er an einem Tage gemacht, veränderte er am anderen. — — Inzwischen entschloss sich Palla Rucellai, der ihn antrieb, fertig zu werden, eines Tages Michelangelo zu ihm zu führen, um das Bild zu sehen. Bugiardini, nachdem er ihm erzählt, mit welcher Mühe er den Blitz der, vom Himmel kommend, die Räder zerbricht und die sie drehenden Männer tödtet, und einen Sonnenstrahl, der, aus einer Wolke dringend, die hl. Katharina vom Tode befreit, gemalt, bat freimüthig Michelangelo, der beim Vernehmen des Missgeschickes des armen Bugiardini das Lachen nicht verbeissen konnte, er möchte ihm doch sagen, wie er acht oder zehn Hauptfiguren von Soldaten im Vordergrunde, die, als Wache in einer Reihe aufgestellt, im Begriff seien zu fliehen, niedergeschleudert, verwundet und todt, machen solle; denn er wüsste nicht, wie sie verkürzen, so dass sie doch

Alle, wie er es sich gedacht, auf engem Raum in einer Reihe unterkämen. Buonarroti, um ihm gefällig zu sein und weil er Mitleid mit dem armen Menschen hatte, näherte sich mit einem Stück Kohle der Tafel und skizzirte in Umrissen ohne Weiteres eine Reihe wundervoller nackter Figuren, die, in verschiedenen Bewegungen verkürzt, der eine nach hinten, der andere nach vorne niederstürzten; auch einige Todte und Verwundete, mit jenem sichern Urtheil und jener Meisterschaft, die eben ihm, Michelangelo, zu eigen war. Und nachdem er dies gemacht, ging er, von Giuliano bedankt, von dannen. Dieser, nicht lange nachher, holte seinen guten Freund Tribolo, damit er sehe, was Michelangelo gemacht, und erzählte ihm Alles. Und da, wie ich sagte, Michelangelo seine Figuren nur in Umrissen gemacht, konnte Bugiardini sie nicht ausführen, weil weder die Schatten noch Sonstiges angegeben war. Da entschloss sich Tribolo, ihm zu helfen und machte einige Thonmodelle von ausgezeichneter Ausführung, denn die kühne Art der Michelangelo'schen Zeichnung ahmte er mit dem Gradireisen, einem Eisen nach, so dass sie rauh und kräftig wirkten. Und die so ausgeführten Modelle gab er Giuliano. Da aber diese Technik Bugiardinis Sinn für Sauberkeit und Vorstellungsart nicht gefiel, nahm er, sobald Tribolo fortgegangen, einen Pinsel, tauchte ihn in Wasser und glättete sie so, dass sie nach Beseitigung aller Grate höchst sauber aussahen. So, indem er die kräftige Wirkung des Sichabheben von Licht und Schatten vernichtete, entfernte er gerade das Gute, das sein Werk vollkommen gemacht hätte. Als Tribolo dies von Giuliano selbst erfuhr, lachte er über die Einfältigkeit dieses Menschen, der schliesslich das Werk in einer Weise vollendete, dass man auch nicht das Geringste davon spürt, dass Michelangelo es je angesehen."

Die Erwähnung Tribolos lässt darauf schliessen, dass der geschilderte Vorgang im Jahre 1532 oder 1533 spielte. Und auf diese Zeit weist auch der Stil der geistreichen Kreidezeichnung hin, welche, in der Galleria Nazionale in Rom aufbewahrt, von Venturi in L'Arte 1898, II, S. 261 veröffentlicht wurde. (Thode 514. Ber. 1600.)

In der leichten lebendigen Art der Skizzirung erinnert sie sowohl an die architektonischen Entwürfe für die Libreria, wie an die ersten Studien für das Jüngste Gericht. Wird eine Skizze des Meisters für Bugiardinis Gemälde auch nicht von Vasari erwähnt, so kann es doch nicht zweifelhaft sein, dass wir eine solche vor Augen haben. In einer hohen Hallenarchitektur, in welcher man vor einem Portal zwei Gruppen von erregt nach oben schauenden Menschen, die rechte sehr gedrängt, gewahrt, steht in der Mitte vorne, die Arme ergebungsvoll nach unten gesenkt, den Blick nach

oben gerichtet, zwischen den zwei symmetrisch angeordneten Rädern, die hl. Katharina. Wie vom Blitz getroffen, taumeln die zwei Schergen am linken Rade, am rechten ist der eine auf die Kniee gesunken, der andere sucht sich gegen den Blitz mit den Armen zu schützen. Seitwärts flieht links ein Mann nach hinten, rechts eilen zwei Gestalten aus dem Gebäude heraus. Im Vordergrunde links eine zu Boden gesunkene Figur, rechts eine, wie es scheint, sitzende.

Die Bewegungsmotive der Schergen erinnern mehrfach an jene Skizzen erschreckter Männer, die ich bei der Besprechung der Fresken in der Cappella Paolina erwähnte (s. oben S. 80 Casa Buon. V, 17, 18. VIII, 38. XIII, 67, 68), die Katharina in der Inbrunst ihres gläubigen Himmelanschauens an die Rahel des Juliusdenkmales.

Sehr auffallen muss es nun, dass nicht eine der Figuren in Bugiardinis Gemälde wiederkehrt, die Zeichnung also von Jenem nicht benutzt worden ist. Es macht demnach den Eindruck, als habe Michelangelo, angeregt durch die Konsultation, nur sich selbst zu Liebe sich in einem Entwurfe versucht. Hingegen stimmt die reihenartige Anordnung der fallenden und flüchtenden Soldaten im Vordergrunde des Bildes zu Vasaris Erzählung. Aber Letzterer hat Recht, wenn er sagt, von Michelangelo sei Nichts mehr in ihnen zu gewahren. Die Ausführung der vom Meister angegebenen Motive, die man bei gutem Willen noch erkennen mag, ist, namentlich bei den stark verkürzten Figuren, missglückt. Nur der Kultus Michelangelos erklärt die Äusserung Francesco Bocchis (Le bellezze della città di Firenze, 1591): „vi sono da basso molte figure di eccessiva bellezza, disegnate di mano di Michelagnolo Buonarroti, delle quali alcune scortano con mirabile industria et da quelli che sono intendenti sono tenute in molto pregio."

Im Übrigen verlangt das Gerechtigkeitsgefühl, dass man das auf ein hohes Ziel grosser Wirkung von Raum und Licht gerichtete Streben des guten Bugiardini anerkennt — es schwebte ihm, möchte ich sagen, Etwas im Sinne der späteren Tintoretto'schen Kunst vor Augen, und seine kleine rührende Heilige, wie der ihr erscheinende Engel, verdient einen freundlich theilnahmvollen Blick des Betrachters.

III

Unausgeführte Aufträge auf Gemälde

Wo es sich um Briefe handelt, in denen die Aufträge gegeben werden, gebe ich dieselben wörtlich, weil sie, für den Künstler, für die Auftraggeber und für die Zeit charakteristisch, uns auf das Lebhafteste in die verschiedengearteten Beziehungen zwischen dem Künstler und seinen Bewunderern einführen.

1. Gemälde für Pier Francesco Borgherini. 1515.

Von diesem Auftrag erfahren wir, ohne dass freilich der Vorwurf des Bildes angegeben wäre, durch einen Brief Michelangelos an seinen Bruder Buonarroto vom 20. Oktober 1515 aus Rom. (Lett. S. 129).

„Wisse, dass ich P. F. Borgherini in keiner Weise belästigen möchte, da ich ihm so wenig wie nur möglich verpflichtet sein möchte, denn ich habe für ihn eine gewisse Malerei (una certa cosa di pittura) zu machen, und es würde so aussehen, als wünschte ich die Bezahlung im Voraus; und ich will ihm nicht verpflichtet sein, da ich ihm wohl will, und ich will Nichts von ihm, sondern will ihm aus Liebe und nicht aus Zwang zu Diensten sein: und ich werde ihm, wenn ich kann, lieber zu Diensten sein als irgend einem Anderen, denn er ist wahrhaftig ein vortrefflicher Jüngling, und unter den Florentinern dort giebt es, wenn ich mich nicht täusche, Keinen, der ihm gleich."

Am 9. und 16. August 1516 erinnert ihn Leonardo Sellajo an den Auftrag. (Frey, Briefe S. 31, 32.) An Stelle Michelangelos scheint diesen dann Andrea del Sarto erhalten und übernommen zu haben, denn am 8. November desselben Jahres schreibt Buonarroto an den in Carrara weilenden Bruder: „Baccio d'Agniolo m'a fato solicitare dua volte per tua parte uno quadro, che fa uno Andrea pitotore (sic) a Pierfrancesco Borgherini, diciendo, che lo s'a a te. Io l'o fato da tua parte per amore di Pierfrancescho, perche sichondo m'a deto Bacio, non chosa ti tornj in danno nesuno; pure non so, se io m'o fato bene o male a solecitarllo da tua parte, dicendo, che s'a a mandare a Roma. Benche a ogni modo non l'a fornito questa chosa, lo debi sapere e io mi sono fidato di Baccio." (A. a. O. S. 43.) Borgherini ist mit Andreas Gemälde nicht zufrieden: „non è a modo suo." Damals bietet sich Sebastiano del Piombo an, ein Bild für ihn zu malen, falls Michelangelo ihm einen Karton mache (1. März 1517. A. a. O. 63). Weiter erfahren wir Nichts über die Angelegenheit.

Andrea del Sarto, Pontormo und Granacci haben für ein Zimmer des Borgherini gelegentlich Dessen Hochzeit mit Margarita Acciajuoli die kleinen Bilder mit Darstellungen aus dem Leben des Joseph gemalt, deren vier jetzt im Palazzo Pitti und in den Uffizien sich befinden.

2. Aufforderung, in der Türkei Malereien auszuführen. 1519.

Condivi erzählt, dass Michelangelo 1506, nach seiner Flucht aus Rom, daran gedacht habe, in den Orient zu gehen, wo der Sultan Bajazet II. von ihm eine Brücke von Konstantinopel bauen

lassen und noch andere Aufträge geben wollte. Einige Mönche waren die Überbringer des Briefes und eines Wechsels auf die Bank der Gondi.

Am 1. April 1519 sucht ihn ein Tommaso di Tolfo in Adrianopel zu einem Aufenthalte in der Türkei zu bewegen. (Gotti I, 144. Frey, Briefe S. 137.)

„Theurer und geehrter Michelagnolo. In der vergangenen Zeit habe ich Euch nicht geschrieben, weil Nichts vorgefallen ist. Die Veranlassung zu diesem Schreiben ist, dass, als ich vor etwa fünfzehn Jahren mich dort mit Euch einige Male im Hause des Gianozo Salviati unterhielt, Ihr, wenn ich mich recht erinnere, den Wunsch äussertet, hierher zu kommen und dieses Land zu sehen; ich rieth Euch sehr davon ab, weil zu jener Zeit ein Herr regierte, der keine Freude an Kunstwerken irgend welcher Art hatte, vielmehr sie hasste. Das Gegentheil hiervon ist unser jetziger erlauchtester Herr. In den vergangenen Tagen gelangte die Statue einer nackten Frau, die liegend das Haupt auf den Arm stützt, in seine Hände und, wie ich höre, war ihm dies eine grosse Genugthuung. Diese Statue hatte Baldinacio degli Allesandri in seinem Hause und ich weiss nicht, woher er sie erhalten, doch scheint sie mir Dutzendarbeit."

„Meine Schlussfolgerung ist nun diese: dass ich Euch, falls Ihr noch der gleichen Gesinnung wie damals seid, rathen würde, sogleich hierher zu kommen, denn Ihr würdet hier gerne gesehen werden, und es geschähe ohne Verlust für Euch, vielmehr zu Eurem Vortheil; und dies verdient Glauben, denn wenn ich wüsste, es wäre anders, würde ich Euch nicht davon schreiben. Und wenn Ihr daran denkt zu kommen, so heisst es nicht Zeit verlieren, sondern gleich nach Empfang dieses macht Euch so schnell wie möglich auf den Weg über Ragusa, denn dieser ist der bequemste. Und ich verpflichte mich, Euch, bevor Ihr in Ragusa seid, einen Befehl dieses Herrn zu senden. Denn der Befehlshaber von Chocia wird Euch eine gute Kompagnie geben, die Euch bis hierher geleiten wird; und ausserdem werde ich Euch einen Befehl verschaffen, der Euch nach Eurem Belieben zu gehen oder zu bleiben gestattet. Und so, da Euch keine Unbequemlichkeit erwächst, ermuthige ich Euch auf alle Fälle zu kommen, denn ich weiss, dass es von höherem Vortheil für Euch sein wird, als Ihr glaubt, und ich sage das nicht ohne Grund. Und weil es geschehen könnte, dass Ihr für Eure Abreise dort oder für die Kosten der Reise, einiger Dukaten bedürftet, habe ich meinen Patronen Gondi in Florenz geschrieben, dass sie Euch mit allem Nothwendigen versehen, obgleich ich gewiss bin, dass dies überflüssig ist, da ich weiss, es fehlt Euch nicht an Geld. Aber ich habe es in guter

Absicht gethan und weil ich weiss, dass Euer Kommen nicht ohne grossen Vortheil sein wird. Und falls Ihr nicht in der Lage oder Stimmung wäret zu kommen, bitte ich Euch, Euch nach einem anderen Maler, der zu den Besten heute in der Christenheit gehört, umzusehen und Euch alle Mühe zu geben, ihn so schnell als möglich hierher zu senden. Und es wäre gut, dass er eines seiner besten Werke mitbrächte. Ich lasse Euch wissen, dass der Herr Dem, der ihm jene Statue gab, 400 Golddukaten geschenkt und seinen Rang erhöht hat, denn er ist Sekretär der Pforte des besagten Herrn. Und wie ich Euch gesagt, ist die Statue nichts Ausgesuchtes. Verlasst Euch auf mich: mögt nun Ihr oder ein Anderer kommen, es wird ihm nicht an Gottes Gnade fehlen. Setzt Vertrauen in mich! Ich habe mir diese Freiheit mit Euch genommen, weil ich mir sage, dass Ihr, wenn Ihr kommt, Grund mich zu loben haben werdet und das Gleiche, wenn Ihr einen Anderen schickt. Anderes habe ich nicht zu sagen, ausser dass ich mich Euch empfehle. Gott bewahre Euch immer vor allem Übel. Euer Tommaso di Tolfo in Adrianopel."

Wer der kunstsinnige Herr, dem Michelangelo seine Dienste widmen sollte, war, wissen wir nicht. Frey meint, der Gedanke an den Sultan Selim I. sei wohl ausgeschlossen; es handle sich um einen Grosswürdenträger, etwa um einen Pascha von Adrianopel.

3. Leonardo Sellajos Bitte um eine Zeichnung für ein Gemälde, das ein „Gobbo" ausführen will. 1522.

Leonardo schreibt am 29. November 1522 aus Bellosguardo bei Florenz an Michelangelo (Frey: Briefe S. 194):

„Perchè voglo di quest' altra setimana mandare el mio Ghobo a Montilupo e non voglo perda tenpo, vorei, voi fussi contento di fargli uno pocho di disegno finito, che potese fare un quadro. E chosi o fatto o fare qualche disegno, che nonne esendo presso a Bastiano, velo rachomando; e se do troppa brigha: pazienza."

Von diesem Gobbo sagt Leonardo an anderer Stelle, von den Bildern der Raphaelschüler in der Sala del Costantino sprechend: „sein Gobbo würde es besser machen." (A. a. O. S. 163.)

Welch' Licht wirft diese Bitte auf die freundliche Bereitwilligkeit Michelangelos, Anderen bei ihren Arbeiten zu helfen!

4. Auftrag des Kardinals Domenico Grimani, Patriarchen von Aquileja, auf ein kleines Kunstwerk. 1523.

Bartolommeo Angiolini schreibt am 28. Juni 1523 aus Rom an Michelangelo:

„Als ich vor wenigen Tagen mit dem Kardinal Grimani zusammen war, kamen wir auf Euch zu sprechen. Er bat mich, Euch

zu schreiben und zu bitten, Ihr möchtet belieben, ihm jenes kleine Bildwerk für sein ‚Studiolo' zu machen, um das er Euch schon gebeten; und er sagt, Ihr hättet es versprochen, und überlässt Euch die Wahl des Materiales für die ‚Phantasie', sei es ein Gemälde, oder ein gegossenes Bildwerk; was Euch bequem sei, möchtet Ihr machen und die Bestimmung des Preises überlässt er Euch, denn so viel Ihr verlangt, wird er Euch geben und darüber hinaus Euch höchst verpflichtet bleiben. Darum, theurer Michelagnolo, da ich sowohl Euch, wie ihm, einen Gefallen thun und Gutes angedeihen lassen möchte, überlasst mir die Sorge dafür, die Bezahlung nach Eurer Bequemlichkeit anzuordnen, denn ich werde Euch dort das Geld auszahlen lassen." (Gotti I, 176. Frey: Dichtungen S. 505.)

Am 11. Juli schreibt der Kardinal, durch seine Kunstliebe und Sammlungen bekannt, selbst an den Künstler:

„Mit nicht geringem Vergnügen haben wir von Messer Bartolommeo Angiolini vernommen, Ihr habet ihm geschrieben, dass Ihr bereit seid, das uns gegebene Versprechen eines kleinen Kunstwerkes (quadretto) für unser Studio zu halten. Wir danken Euch sehr dafür; und obgleich er sagt, Ihr fürchtet wenig Zeit zu haben wegen anderer Verpflichtungen, so hoffen Wir doch, dass Euch Zeit vergönnt werden wird, sich mir gefällig erweisen zu können. Die Art des Werkes überlassen wir Euch; macht es nach Eurem Gefallen. Wir haben mit Messer Bartolommeo gesprochen, und er wird auf Euer Verlangen, wenn es Euch gefällt, das Werk zu beginnen, anordnen, dass Euch fünfzig Dukaten gegeben werden; bezüglich der restirenden Summe wird Euch nach Eurem Wunsche Genüge geschehen, denn angesichts Eurer Vorzüglichkeit kommt es Uns auf den Preis nicht an. Und je schneller Wir es erhalten werden, desto grösser wird Unsere Verpflichtung gegen Euch sein, und wir werden es höher, als irgend etwas Anderes in unserem Besitz, schätzen. Lebt wohl." (Daelli 16.)

Die Antwort giebt Michelangelo in einem Briefe an Angiolini:

„Bartolommeo, theuerster Freund. — Ich habe, in einem Briefe von Euch eingeschlossen, einen vom Kardinal erhalten, und habe mich darüber gewundert, dass Ihr ihn wegen einer solchen Kleinigkeit zum Schreiben veranlasst habt, und in solcher Eile. Ich werde darauf nicht antworten, weil ich es nicht so entschlossen thun kann, wie ich es wünschte. Euch aber erwiedere ich dasselbe wie früher, nämlich dass ich das Verlangen habe, Seine Hochwürdige Herrlichkeit zu bedienen, und mich bemühen werde so gut und so bald ich kann."

„Ich habe grosse Verpflichtungen und bin alt und wenig wohl. Wenn ich einen Tag arbeite, muss ich vier ruhen; daher traue ich mir nicht zu, mit Entschiedenheit Etwas zu versprechen. Aber ich

werde mich, in jeder Weise zu Diensten zu sein, bemühen und zu beweisen, dass ich Eure Liebe zu mir kenne." (Lett. 420.) Weiteres erfahren wir nicht.

5. Fra Zanobi de' Medicis Bitte um die Zeichnung einer Madonna mit dem Erzengel Michael. 1525.

Aus San Miniato al Tedesco schreibt Fra Zanobi am 18. Mai 1525, nachdem er Michelangelo religiöse Segenswünsche ausgesprochen und ihn seiner beständigen Fürbitte versichert: „Und um dies lebhafteren Gedenkens thun zu können, bitte ich Euch, so gut ich weiss und kann, Ihr wollet mir auf einem ‚foglio reale' mit Kohle, so wie ich es Euch sagte, die heiligste Jungfrau und Mutter Maria mit dem hl. Erzengel Michael machen. Und da ich weiss, dass Ihr an Werkeltagen genug zu thun habt, so macht sie mir an einem Festtage: das ist keine Sünde, da Ihr sie mir als Almosen macht. Und wenn Ihr sie gemacht habt, so vertraut sie dem Überbringer Dieses, Giovanni Carnesechi, an, der mein zweites Ich ist, und er wird sie mir thunlichst senden." (Frey, Briefe S. 253.) Ob der Meister den Wunsch erfüllt habe, wissen wir nicht.

6. Der Auftrag Matteo Malvezzis in Bologna auf das Altargemälde einer Madonna mit vier Heiligen. 1529.

Mit ihm machte uns zuerst Gotti (I, 203) bekannt, Frey (Briefe S. 297 ff.) publizirte die bezüglichen Briefe. Der Prior von S. Martino in Bologna, Fra Gianpietro Caravaggio, schreibt am 19. Juni 1529 an den Künstler:

„In den verflossenen Tagen, mein erlauchter Herr, habe ich eine Zeile von Eurer Signoria erwartet, durch welche Sie mir Nachricht von Sebastiano (del Piombo) gäbe, wo er sich befindet, ob in Rom oder in Venedig? Aber ich achte, Sie sei von so hohen Aufgaben in Anspruch genommen, dass Sie sich nicht mehr der Verhandlungen erinnert, die der Prior von S. Martino in Bologna mit Ihr an einem Martinsonntag gepflogen hat. Der erzählte Euch, ein Edelmann wolle ein Gemälde, auserwählt und ausgezeichnet unter allen Bildern Italiens, anfertigen lassen und ersehne Nichts weiter als die Zeichnung, die einzig sein wird, von Eurer Signoria; wenn Diese aber sich herablassen wollte, auch das Gemälde auszuführen, würde er es köstlich preisen. Wenn Sie es aber nicht in Farben ausführen könnte, wie Sie es mir sagte, so wünschte er wenigstens, dass Euer Sebastiano es malte, wovon Eure Signoria mich zu benachrichtigen versprach. Infolgedessen hat sich der Edelmann auf meine Worte und Eurer Signoria Versprechen verlassen und die Antwort erwartet. Ich bitte Eure Signoria, uns gütigst Antwort zukommen zu lassen, was wir zu thun haben, denn

wir werden uns nach Euren Anweisungen verhalten. Anderes nimmt mich in Anspruch. Eure Signoria, der ich zu Befehl, antworte uns bald, denn ich beabsichtige einen Meister Ihr zuzuführen, der Sie über die Grösse und die Art und die Lage der Kirche unterrichten soll, wie Sie es von mir erbat. Und: feliciter valeat quotidie orationibus ad deum pulso. — Euerer Signoria grösster Freund Gianpietro Caravagio, unwürdiger Prior von San Martino in Bologna."

Der Edelmann, wie aus dem Weiteren hervorgeht, war Matteo Malvezzi. Jene Begegnung, von der der Prior spricht, könnte, wie Frey richtig bemerkt, in Bologna gelegentlich des Künstlers Durchreise nach Ferrara, Ende Juli oder Anfang August, stattgefunden haben.

Der Ricordo, den Michelangelo bald darauf empfangen haben muss, lautet:

„Messer Michelangelo, dies ist zur Erinnerung für Eure Signoria bezüglich des für Bologna bestimmten Tafelgemäldes, von dem die Karmeliterbrüder Euch gesprochen haben. Und zunächst, was die Erfindung des Bildes angeht und dessen Maasse und auch das Licht der Kapelle, für die es bestimmt ist und das Eure Signoria bei der Arbeit berücksichtigen wird! Die Erfindung ist nach dem Wunsche des Patrons folgende: Seine Signoria möchte eine Madonna mit dem Kind im Arm und vier Figuren, je zwei zu ihren Seiten: die Art dieser Figuren ist dem Belieben Eurer Signoria überlassen, jenachdem sie Euch am besten dünken, und ebenso Haltung und Anordnung aller Figuren, so wie es Eurer Signoria gefällt und gut dünkt. Die Tafel hat oben eine halbrunde Lunette und ihre Höhe vom Scheitel der Lunette bis unten ist 8 Fuss und $4^1/_2$ Onze und die Breite 5 Fuss und $3^1/_2$ Onze — es versteht sich nach unserem Maass, das auf diesem Blatte abgebildet ist: nämlich ein Fuss gleich 12 Onze. Das Licht der Kapelle ist dieses: sie ist nach Osten gelegen und empfängt das Licht von Süden." (Gotti. Frey.) Unter der Schrift ist die Zeichnung der Tafel mit den Maassangaben.

Am 20. Juli 1529 schreibt Caravagio wieder: „Die tumultuösen Kriegswirren, mein edelster (humanissimo) Herr, haben mich verhindert, in Person zu Eurer Signoria zu kommen, um in Person mit Ihr das wundervolle Kunstwerk eines Gemäldes, über welches wir in den vergangenen Tagen mit Ihr geredet und Ihr geschrieben haben, abschliessende Bestimmungen zu treffen. Und jetzt, auf Antrieb des Messer Matteo Malvetij, der die erste Rolle hierbei spielt, bitten wir, Eure Signoria wolle geneigtest Ihre Absicht hierüber schreiben. Das Grössenmaass der Tafel und die Angabe der auf ihr auszuführenden Malerei, die wir durch Einen unserer Väter sandten, wird Sie haben. Habt die Huld uns mitzutheilen, was

Eure Signoria zu thun beliebt. Und falls Sie Nichts von Sebastiano, Ihrem vertrauten Freunde, erfahren, möchte ich mit Verlaub dies vertraulich Euch schreiben: falls es Eurer Signoria angenehm wäre zur Erholung oder um den Kriegsunruhen zu entfliehen, Sich hierher nach Bologna in das Haus des Messer Matteo Malvetij zu begeben, so sei Sie gewiss Herberge, in seinem Hause zu finden: und Sie wird von ihm so höflich und liebevoll, wie von Ihren nächsten Freunden nach Heimkehr aus weiter Ferne, empfangen werden. Und falls es Euch nicht Recht wäre, in jenem Haus zu wohnen, so wollet Euch herablassen, im Kloster von S. Martino abzusteigen, wo Ihr nicht weniger behaglich als von Euren geistlichen Freunden verhätschelt werden sollt. Dies sei vertraulich gesagt. Ist aber Eure Signoria von Ihrem erlauchtesten Senat in Anspruch genommen, so schreibe Sie wenigstens geneigtest ein Wort über das oben Berührte. Ich empfehle und bringe mich Eurer Huld in Erinnerung."

Die Angelegenheit ist ein Jahr später noch nicht fortgeschritten, was sich aus den Unruhen der Zeit genügend erklärt, aber wohl auch daraus, dass eine Aufgabe, wie diese, Michelangelo nicht zu reizen vermochte. Am 21. November schreibt Malvezzi an einen Bekannten in Florenz (Frey vermuthet: Fattucci):

„Erst heute Morgen habe ich den Brief Eurer Signoria erhalten, durch den ich von den Beschäftigungen, die Michelangelo in Anspruch nehmen, vernehme; es scheint mir sehr begreiflich, dass er, wie Ihr schreibt, Verpflichtungen, die ihn in so vieler Hinsicht binden, einhält. Dass er aber, was meinen Auftrag angeht, keine Abkunft weder bezüglich des Preises noch des Termines treffen will, darauf vermag ich nicht einzugehen; denn es scheint mir billig, wenigstens zu wissen, wie viel ich auszugeben und er zu verdienen hat, sowie auch, innerhalb welcher Frist, sei es auch nicht ein fester, sondern nur ein ungefährer Termin, die Angelegenheit erledigt sein könnte. Und da ich sehr verlange, mit ihr abzuschliessen und die Schwierigkeiten, die aus den vielen Beschäftigungen dieses Mannes erwachsen, einsehe, so würde ich, falls er sich darauf beschränkte, mir nur den Karton zu machen, diesen von einem der talentvollen Leute, die zu haben sind, in Farben ausführen lassen; so wäre ich doch in der Lage, in meinem Alter eine abschliessende Disposition bezüglich des Werkes zu treffen. Doch möchte ich zuvor davon benachrichtigt werden, wie viel mich der Karton kosten würde, falls er geneigt wäre, ihn zu machen; denn, wenn er eine billige und ehrliche Forderung aufstellte, würde ich ihm das Geld durch eine Bank zustellen lassen."

Vermuthlich ist auch auf diesen Vorschlag weiter Nichts erfolgt.

7. Federigo Gonzagas Bitte um ein Gemälde oder eine Skulptur für den Palazzo del Te. 1527. 1531.

Schon 1527 hatte der Marchese den Wunsch geäussert, ein Werk Michelangelos, und sei es auch nur „eine Kohlezeichnung", für den Palazzo zu erhalten. Am 26. Mai 1531 schreibt er an Francesco Gonzaga nach Rom:

„Magnifico. Wir wünschen, Ihr sagtet in Unserem Auftrag in demüthiger Form, wie es sich geziemt, Unserem Herrn (dem Papst), dass Wir, mit einem Bau su Te beschäftigt und bemüht, ausser der anderen Ausschmückung, für ihn Werke der Bildhauerei und Malerei aller ausgezeichneten und berühmten, heute in Italien thätigen Künstler zu erlangen, Verlangen tragen, unter Anderem auch ein Werk von der Hand Michel Angelos zu erhalten und ihn hatten ersuchen lassen, Etwas nach seinem Belieben für Uns zu machen. Er hat geantwortet, dass er einen ausdrücklichen energischen Befehl habe, nichts Anderes zu machen noch für irgend einen Menschen der Welt Etwas zu arbeiten, bevor er nicht ein gewisses Werk, das sich noch ein wenig in die Länge ziehen wird, für Seine Heiligkeit vollendet hat. Daher flehen wir demüthig Seine Heiligkeit an, Sie wolle geruhen, huldvoll zu gestatten, dass Messer Angelo mir irgend ein Werk mit seiner Hand ausführe, und er wird daran nur an den Festtagen arbeiten oder wenn er nicht für Seine Heiligkeit arbeiten kann, — das wäre mir sehr erwünscht. Seht zu, mir auf alle Weise diese Gnade zu erwirken.

„Giovanni Borromeo, der in Unserem Auftrag mit besagtem Michel Angelo gesprochen hat, kommt, so viel er mir schreibt, nach Rom. Ist dem so, könnt Ihr zuerst mit ihm sprechen, da Ihr dann besser über die Art, in der Ihr mit Unserem Herrn zu reden habt, informirt sein würdet. Käme aber der Borromeo nicht nach Rom, so säumt nicht zu Seiner Heiligkeit in der angedeuteten Art zu sprechen. Wir senden Euch den Brief, den wir hierüber an Borromei geschrieben. Gebt ihm denselben etc."

Der Papst hat den Wunsch bewilligt. Am 16. Juni schreibt der Marchese an Francesco:

„Magnifico. Über alles Maass willkommen ist die gütige Antwort gewesen, welche Seine Heiligkeit, auf die in Unserem Namen bezüglich Michel Angelos ausgesprochene Bitte, Euch gegeben hat, und Wir wünschen, dass Ihr in Unserem Namen die heiligsten Füsse demüthig küsst und Seiner Heiligkeit sagt, Wir verlangten und suchten Werke ausgezeichneter Männer, wie Michel Angelo Einer ist, und zwar nicht nur Gemälde, sondern auch Skulpturen zu erlangen; doch wäre es Uns gleich, vorausgesetzt, dass Wir nur ein Werk von ihm erhalten, ob es nun der einen oder der anderen Kunst angehört. Und da Seine Heiligkeit noch nicht, wie Sie

Euch zu thun verhiess, ihm hat schreiben lassen, so seht zu, dass ihm geschrieben wird und benachrichtigt davon, wie Ihr es zu thun beabsichtigtet, Giovanni Borromeo.“ (Gaye II, 227 f.)

Man weiss, wie schwer belastet und gequält durch Verpflichtungen der Meister in jenen Jahren war — vermuthlich wird Clemens ihm nicht geschrieben haben, und so sah der Marchese seinen Wunsch nicht erfüllt. Auch später, 1538, als er durch Antonio Maria Folengo und Meleghino sich bemühte, drei oder vier Kartons von Michelangelo zu erhalten, fand er sich enttäuscht. (Vgl. A. Luzio: Michelangelo e i Gonzaga. Giornale unico. Per il 50mo anniversario degli Asili infantili. 5 luglio 1887. Mantova. Venturi: Arch. stor. d. Arte I, S. 6.)

8. Anerbieten eines Gemäldes für den Kardinal Salviati. 1531.

Am 1. Juli 1531 dankt der Kardinal in einem Schreiben Michelangelo dafür, dass er sich angeboten, ihm ein Gemälde zu machen (Gotti I, 212). Auf dieses bezieht sich der Eingang des Briefes, den Benvenuto della Volpaja am 26. November des Jahres dem Künstler aus Rom sendet.

„Hierdurch benachrichtige ich Euch, dass ich am letzten Oktober gesund in Rom anlangte und, Gott sei Dank, es noch bin. Und an demselben Abend richtete ich dem Kardinal Salviati Eure Botschaft und Empfehlung aus, sprach ihm von Euren Quälereien und Eurem guten Willen, und bat ihn, mit Seiner Heiligkeit, Unserem Herrn, zu sprechen. . . . Zuerst grüsste ich Seine Heiligkeit in Eurem Namen und empfahl Euch Ihr, indem ich Sie bat, Sie möge Euch von Euren Quälereien befreien, und erzählte ihm Alles ohne jede Rücksicht. Sie ärgerte sich darüber, dass Ihr angesporn würdet, andere Arbeiten zu übernehmen und sagte: ‚er hefte sich einen Pinsel an den Fuss und mache vier Striche und sage: da ist das fertige Bild; und an jene Angelegenheit des Bartolommeo Valori zu denken überlasse er mir.‘ Und er sagte mir, dass er Euch ein Breve gesandt, nach welchem Ihr unter Strafe der Exkommunikation an nichts Anderem arbeiten dürft als an dem Werke Seiner Heiligkeit, und frug mich, ob Euch dies als Entschuldigung genügte?“ (Frey: Briefe S. 311.)

So kam auch der Kardinal um sein Bild.

IV

Madonnenstudien

1. Maria mit dem Kind.

Rufen wir uns die frühen Darstellungen der Maria mit dem Kinde — die Madonna an der Treppe, die Madonna von Brügge

und die Studien jener Zeit, die im I. Bande S. 110ff. behandelt worden sind, in die Erinnerung, so treten uns als die zwei Haupttypen: die ihr Kind nährende Mutter (A) und Maria, das zum Boden niedersteigende oder niedergestiegene Kind zwischen ihren Beinen haltend (B), entgegen. Daneben Maria, das sie umhalsende und küssende Kind an sich drückend (C) und Maria, das sitzende oder liegende Kind auf ihren Armen im Schooss (D). In den Entwürfen für das Juliusdenkmal erscheint die stehende Jungfrau (E), und eine solche gedachte Michelangelo anfangs auch an dem einen Medicigrabe anzubringen, dann aber plant er eine sitzende und knüpft hier zunächst an den Typus B der Jungfrau mit dem am Boden stehenden Kinde an, um dann aber für den anderen (A) der ihr Kind nährenden sich zu entscheiden, dessen Gestaltung, den Ausgangspunkt von der herrlichen früheren Zeichnung in der Casa Buonarroti nicht verleugnend, uns in Studien bekannt geworden ist. (S. oben I, S. 487ff.)

Die Zahl der noch zu besprechenden erhaltenen Studien ist nicht gross, aber das Wenige belehrt uns in sehr fesselnder Weise über des Meisters Festhalten an den alten Motiven und deren Ausgestaltung, und in allen jenen früher kurz erwähnten Blättern, die neuerdings dem Sebastiano zugeschrieben worden sind, erweist sich der Zusammenhang mit jenen früheren Vorstellungen als ein so unlöslich enger, dass er an sich schon beweisend für Michelangelos Autorschaft ist. Sebastiano für ihren Schöpfer halten, hiesse so viel als annehmen, dass er jene älteren Werke und Studien alle gekannt und aus ihnen, ganz im Geiste des Meisters schöpferisch weiter gestaltend, die neuen Erscheinungen gleichsam organisch entwickelt habe — eine widersinnige Annahme, die, wie ich erwähnte, in gleicher Weise für die Pietàentwürfe zurückzuweisen ist.

A. Das Motiv der ihr Kind nährenden Mutter ward in der Medicimadonna zu höchster plastischer Vollendung herausgebildet, die anderen sehen wir in Studien behandelt.

B. Maria, das Kind zwischen ihren Beinen haltend.

I. Paris. Louvre 112. Thode 463. Ber. 2494. (Seb.) Abb. d'Achiardi (Seb. d. P.) S. 69. Phot. Br. 50. Giraudon 36. Röthel. Vgl. oben II, S. 410. Maria, nach vorne gewandt sitzend mit übereinandergeschlagenen Füssen, wendet den Oberkörper (im Profil) ganz nach links und sieht auf das Kind herab, das von ihrer Linken, in der Höhlung zwischen ihren Beinen halb stehend, halb abwärts gleitend, gehalten wird und mit der Rechten, wie müde, an den Kopf greift. Die Haltung des

rechten erhobenen Armes der Jungfrau ist undeutlich. Die Stellung erscheint gezwungen, und doch ist Lage und Bewegung des Kindes von wundervoller Natürlichkeit. Die Darstellung bezeichnet gleichsam die vierte Stufe in der Entwicklung des Motives zu immer grösserer Lebendigkeit. Die erste erkennen wir in der Madonna von Brügge und der Londoner Studie (I, S. 111, Nr. 2) — Mutter und Kind in ruhiger frontaler Haltung, — die zweite in der Bonnat'schen Zeichnung zu Bayonne (s. I, S. 112, Nr. VIII) — Mutter und Kind in lebhafterer Bewegung, seitwärts gesehen —, die dritte im Entwurf für das Doppelgrabmal der Medici (s. I, 487) — das Kind seitwärts gewandt nach dem Buch der Mutter greifend. Und man beachte, wie überall (vom Bonnat'schen Blatt abgesehen) der gleiche Gedanke, das Kind in die Falte des gespannten mütterlichen Gewandes treten zu lassen, wiederkehrt. Man vergleiche auch die Frau mit dem Kind in der Oziaslunette und das emporsteigende Kind im Schoosse des Josias. — Dem Motiv, den Körperverhältnissen und der Zeichnungsweise nach dürfte das Blatt in die dreissiger Jahre anzusetzen sein.

C. Maria und Kind in zärtlicher Umschlingung.

Zuerst erscheint das Motiv auf der Bonnat'schen Zeichnung in Bayonne (s. I, S. 112, Nr. VII). Hier kniet das Kind auf dem Bein der ruhig, feierlich sitzenden Mutter, umschlingt ihren Hals und küsst sie. Es folgen Darstellungen an der Sixtinischen Decke: die ihr Kind an sich drückende Frau in der Josiasstichkappe, die Frau der Salmonlunette, die, mit der Hand den Kopf des Wickelkindes umfangend, ihr Haupt an denselben schmiegt, die Frau der Zorobabellunette, das Kind mit beiden Armen eng umschliessend, das stürmisch über den Rücken her die Mutter küssende Kind in der Asalunette. Die nächste Fassung zeigt uns die Zeichnung

II. Windsor. Thode 550. Ber. 2505. (Seb.) Abb. Frey 34 (vgl. oben II, S. 412, Nr. XXIV). Maria, etwas nach links gewandt sitzend, umschlingt mit dem Arme das Kind, das, rittlings auf ihrem rechten Bein sitzend — hier zeigt sich die Beziehung zu den Studien für die Medicimadonna — den Kopf umdreht und die Wange der Mutter küsst. Deren rechte Hand umfasst seinen Kopf, ihr linker Arm umschlingt seinen Leib — auf ihm ruht des Kindes linke Hand. Deutlich klingt die Salmonlunette nach. Mit herrlicher Kunst in grösster Schlichtheit ist eine innigste Verbindung der beiden Gestalten erreicht. — Die Studie, in den zwanziger Jahren entstanden, zeigt nächste Verwandtschaft mit den Londoner Federskizzen, die

als Vorbild für Antonio Mini dienten (man vgl. in Sonderheit auch die ganz übereinstimmenden Hände) und die ich schon früher (I, S. 488, Nr. LII) erwähnte:

III. London, British Mus. 1859—5—14—818. Thode 314. Ber. 1501. Fagan XIII. Phot. Br. 24. 1524. Der eine Entwurf, bei dem man wieder an Donatello erinnert wird, zeigt von den Armen der Mutter gehalten das Kind, das mit der Linken an ihrem Hals sich hält und dabei herausschaut. Der Kopf der Maria ist im Profil. Das rechte Bein Christi ist über den Arm der Mutter gelegt. — Die andere Skizze bringt Maria en face herausschauend; das Kind steigt über ihr rechtes Knie hinüber und hält sich, abwärts schauend, an der Brust der Mutter fest.

Eine weitere Formulirung des Themas finden wir dann in der unten noch zu besprechenden, früher (II, S. 412, Nr. XXV) erwähnten „Maria mit Kind und Johannes“ in Windsor. Die Anknüpfung an die eben besprochenen Studien in London ist sehr ersichtlich. Mit der einen vergleicht sich die Haltung der Mutter en face, mit der anderen die Stellung des Christkindes. Auch hier greift Maria mit dem einen Arme unter dem einen Bein des Kindes hindurch und umspannt mit der anderen Hand, deren Finger gespreizt sind, dessen Rücken. Auch hier umschlingt der Arm des Kindes den Hals der Mutter — nur schmiegt es nun seine Wange an die der Maria, ähnlich wie in der Zorobabellunette. Man sieht, wie eng und vielverflochten der Zusammenhang zwischen allen diesen Zeichnungen ist.

Als letztes Glied in dieser Kette würde man zwei späte Zeichnungen in London und in der Casa Buonarroti zu betrachten haben, doch sind an der Aechtheit wenigstens der einen Zweifel geltend gemacht worden.

IV. London, Brit. Mus. 1859—6—25—562. Thode 305. Ber. 1518. Fagan XXV. Kreide. Maria, stehend, hält auf ihrem rechten Arm das Kind, das, sich nach hinten wendend, sie umhalst und küsst. Hier kehrt das Motiv der Jugendzeichnung in Bayonne wieder. Die Strichführung ist sehr leicht skizzirend, zittrig in den Konturen und in den Schraffirungen, genau wie in der gleichzeitigen Maria neben dem Kreuz der Malcolm-Collection (Nr. 73.)

V. Florenz, Casa Buon. XVI, 72. Thode 64. Phot. Alinari 1001. Maria, eine Frau von mächtigen Proportionen, sitzt auf einem Steinblock nach rechts gewandt, das linke Bein über das rechte geschlagen. En face herausschauend, hält sie das auf ihrem linken Beine stehende, sie mit dem rechten Arm umschlingende und sich an sie schmiegende Kind, das abwärts

schaut. Ein um die Brust genommener Mantel liegt in grossen Falten auf ihrem Haupt. — Die Studie ist wie in zittrigen Zügen mit der Feder hingekritzelt, und diese Technik befremdet. Vergleicht man sie aber mit der eben genannten Londoner Zeichnung, so zeigt sich doch eine grosse Verwandtschaft, berücksichtigt man die Verschiedenheit des Materials: dort Kreide, hier Feder. Und in der Grossartigkeit des Stiles und der Komposition ist das Blatt ganz Michelangelos würdig — ja, ich wüsste keinen anderen Meisternamen zu nennen. Hier haben wir einen Nachklang der Maria mit Kind und Johannes in Windsor — ja, diese späteste Madonnenstudie aus den fünfziger Jahren ruft uns dem Geist nach in ergreifender Weise die früheste Schöpfung des Jünglings: die Madonna an der Treppe in die Erinnerung.

D. Maria, das Kind im Schoosse haltend.

Die schon früher (I, S. 112, Nr. VI) erwähnte, der Zeit der Sixtinischen Deckenmalereien angehörige Zeichnung bei Mr. Heseltine erwähne ich hier nochmals.

VI. London, Mr. Heseltine. Thode 373. Hoheitsvoll blickt die Jungfrau auf das Kind herab, das, von ihren beiden Händen getragen und ihre Linke fassend, den Kopf zu ihr umdreht. Ihr herrlicher Kopf erscheint grösser wiederholt auf einem Blatte in Windsor und ward für die Frau der Jakoblunette verwerthet (s. oben I, S. 268, Nr. CXI).

VII. Paris, Louvre 121. Thode 472. Ber. 2496 (Sebastiano). Phot. Br. 56. Röthel. Maria, etwas nach links gewandt sitzend, mit ähnlich hoheitsvoller Haltung des Kopfes, wie in der eben erwähnten Studie, hält das Kind im Schoosse, das, eingeschlafen, das linke Ärmchen und den Kopf an ihre Brust legt und das erhobene rechte Bein auf ihren rechten Arm stützt. Eine herrliche, der Natur abgelauschte Komposition. Wohl in die zwanziger Jahre zu versetzen. (Vgl. oben II, S. 410, Nr. XVII.)

E. Die stehende Madonna.

Der erste Entwurf ist der in der Beckerath'schen Zeichnung für das Juliusdenkmal: das sitzende Kind so hoch auf den Armen erhoben, dass sein Kopf in gleicher Höhe mit dem ihrigen erscheint, scheint sie schwebend auf Wolken zu schreiten, ähnlich der Sixtinischen Madonna, und schaut abwärts. Fast übereinstimmend hiermit ist die Gestalt auf einem Doppelgrabentwurf der Medicidenkmäler (s. oben I, S. 452, Nr. XVI). Sie findet mit einigen Veränderungen ihre plastische Gestaltung in der Statue des Juliusdenkmales:

hier wird das Kind auf dem linken Arme getragen und spielt mit einem Vogel. Von Zeichnungen ist nur eine einzige zu erwähnen, der späte Entwurf in London, den ich soeben schon besprach (Nr. IV).

2. *Maria mit dem Kind und Johannes.*

In den zwei frühen Reliefs ist das Thema zuerst von Michelangelo behandelt worden, und zwar ward in verschiedener Weise das Problem der Gruppe zu lösen versucht. In dem florentiner ist Johannes, nur lose hinzugefügt, hinter dem Rücken der Maria angebracht, in dem Londoner ist ihm eine formal der Jungfrau fast gleichkommende Bedeutung zuerkannt. Hier sind die Kinder im Spiel mit einander dargestellt: Christus, erschreckt von dem flatternden Vöglein, das Johannes ihm hinhält, strebt ausweichend nach rechts. Doch ist keine Beziehung zwischen den Kindern; Christus, am Boden stehend gegen die Mutter gelehnt, schaut in das Buch auf deren Schooss. Äusserlich der Hauptgruppe verbunden, sitzend im Rücken Marias angebracht und von Christus nicht bemerkt, erscheint Johannes auch auf der Bonnat'schen Zeichnung in Bayonne. (S. oben I, S. 112, Nr. VIII.) Und auf demselben Blatte finden wir ihn seitwärts neben der vom Kinde umhalsten Madonna. (Ebenda Nr. VII.) — Zwei Typen also können wir in dieser früheren Zeit unterscheiden: die mit einander spielenden Kinder (A) und die seitliche isolirte Stellung des Johannes (B).

A. Das Spiel der Kinder.

Durch seine mannichfachen Studien der Darstellung von Frauen mit Kindern für die Lunetten der Sixtinischen Decke angeregt, entwarf Michelangelo die grossartige Londoner Zeichnung:

VIII. London, Brit. Mus. 1860—6—16—1. Thode 321. Ber. 2482 (Sebastiano). Abb. Ber. Pl. CXLIX. Phot. Br. 9. Kreide. (Vgl. oben II, S. 405, Nr. VII.) Maria, eine den Sibyllen verwandte Erscheinung, sitzt nach halb links gewandt, die Rechte im Schoosse, mit der Linken das Gewand unter der Brust haltend. Sie blickt in liebevollem Sinnen auf die blühenden, kräftigen Kinder (unter ihrem linken Arm) herab. Johannes ist herbeigeeilt und umschlingt, das linke Beinchen wie kletternd erhebend, Christus, der mit dem rechten Bein, sich in die Gestalt der Maria einschmiegend, auf deren Bein kniet, als wolle er sich scheu der stürmischen Liebkosung entziehen, und grossen Blickes den Gefährten betrachtet. Hier hat also das Motiv des Londoner Reliefs aus einer ähnlichen Auffassung Christi neue Gestaltung gewonnen.

Enger noch schliesst sich an dieses eine andere Studie an:

IX. London, Brit. Mus. 1859—6—25—565. Thode 308. Ber. 1508. Fagan XVI. Phot. Br. 8. Neben andern Entwürfen, die Steinmann auf die Stichkappen der Sixtina, Berenson auf die Danteillustration bezog (vgl. oben I, S. 265. II, S. 383), sehen wir eine Madonna, in deren Schooss ausgestreckt der Christusknabe liegt, der, mit der Rechten nach vorne deutend, die Linke nach dem rechts sich nähernden (undeutlich skizzirten) Johannes ausstreckt.

B. Der isolirte Johannes.

Ich erwähnte die Zeichnung schon soeben unter Nr. II. Der in zärtlicher Umschlingung verbundenen Gruppe von Mutter und Kind ist rechts der sein Rohrkreuz haltende Johannes hinzugefügt, der, die Arme über der Brust gekreuzt, zu lauschen scheint.

3. Die hl. Familie.

Seltener begegnet uns dieser Vorwurf in Zeichnungen des Meisters. Man möchte glauben, seine Phantasie habe sich, nachdem sie die gewaltige plastische Gruppe der Madonna Doni geschaffen, in den Familienbildern der Stichkappen und der Lunetten der Sixtina genug gethan. Namentlich in den ersteren war ja in ähnlicher Weise wie in dem Vorwurf der hl. Familie der Mann nur als Nebenfigur der Frau mit dem Kinde zu gesellen, das künstlerisch formale Problem also ein sehr verwandtes.

Nur zwei Zeichnungen habe ich zu erwähnen.

X. Paris, Louvre 113. Thode 465. Ber. 2495 (Sebastiano). Rückseite der früher besprochenen Studie für eine Lunette (s. I, 271. CXLV. II, S. 410 XVI). Phot. Giraudon 1391. Röthel. Maria, en face sitzend, umfängt mit der Rechten das auf ihrem Schoosse sitzende, nach links gewandte Kind, das den links am Boden knieenden, anbetenden und emporschauenden Johannesknaben segnet, und schaut auf diesen hinab. Ihr linker Arm ruht rechts auf einem Sattel, der in der Höhe des Sitzes angebracht ist. Hinter ihm rechts wird der Oberkörper des zuschauenden Joseph sichtbar, der in der aufgestützten Rechten einen Stock zu halten scheint. Die leicht hingesetzte Skizze gehört in die Zeit der Sixtinischen Deckenmalerei.

XI. London, British Museum, Pp. 1—58. Thode 341. Ber. 1993. Fagan XIV. Kreide. Diese herrliche Studie nach dem Nackten gehört unter jene, welche die Medicimadonna vorbereiten (s. oben I, 489). Das auf dem rechten Bein der Maria sitzende, an ihrer Brust trinkende Kind ist bereits das

Kind in jener Gruppe. Die Mutter, etwas nach links gewandt, nach rechts oben blickend, sitzt auf einem Stuhl, über dem rechts flüchtig der Kopf des kleinen Johannes und höher der auf Christus herabschauende Kopf des sich vorbeugenden Joseph angedeutet ist. Wir dürfen die Studie zeitlich noch in die Nähe der Sixtinischen Malereien setzen.

An diese Zeichnung: die säugende Maria, Joseph im Hintergrunde, erinnert, aber nur ganz allgemein in der Idee, ein grösseres Bild von einem Nachahmer Michelangelos in der Corsinigalerie zu Rom. Hinzugefügt der hl. Familie ist auch hier der kleine Johannes, der links auf einer Erhöhung anbetend sitzt.

Die Röthelskizze einer Familie in Oxford, Christchurch College (Rob. 2. Thode 458. Ber. 2493. Phot. Grosv. Gall. Oxford 27. Abb. Sidney Colvin, Selected drawings s. oben II, S. 409, Nr. XIV), halte ich, Berenson beistimmend, nicht für Michelangelo. Links eine Frau mit Spindel kauernd, der Knabe steht über ihrem rechten Knie und legt die Hand an den Mund. Von rechts, wo der Mann auf ein Postament gestützt sitzt, nähert sich dem Kinde ein anderes (Johannes?). Vorne liegt in einer Wiege ein schlafendes Kind, dem sich eine Katze naht.

Auch die Heseltine'sche Zeichnung (Thode 374. Ber. 2489, s. oben II, S. 408, Nr. XI), lässt sich mit Bestimmtheit schwerlich Michelangelo zuweisen. Geplant war wohl eine hl. Familie, obgleich der links unten neben Maria flüchtig angedeutete Kopf ebenso gut der des Johannes wie der des Joseph sein kann.

Eine bestimmte, abgeschlossene Form haben die Studien zur hl. Familie in zwei Entwürfen, deren einer der allerletzten Zeit des Meisters angehört, gewonnen: in dem aus vielen Nachbildungen bekannten sogenannten „Silenzio" und in dem grossen Karton der Malcolm'schen Sammlung.

Über den Geist der Michelangelo'schen Mariendarstellungen und die in ihnen zu findenden Beziehungen zu Savonarola hat sich Steinmann in der Zeitschr. f. b. K. N. F. VII S. 169 ff. S. 201 ff. ausgesprochen.

V

Die hl. Familie, gen. „Il Silenzio"

Unter dem Namen „das Schweigen" bekannt ist eine in zahlreichen Reproduktionen erhaltene Komposition des Meisters, welche die hl. Familie mit dem kleinen Johannes, den, wie wir sahen, der Meister gerne der Familie gesellt, darstellt. Maria, das rechte Bein über das linke geschlagen (wie in der Madonna Medici und in der

späteren Madonnenskizze der Casa Buonarroti s. oben Nr. V), sitzt en face auf einer Holzbank, mit der Rechten das geöffnete Buch auf dieser haltend, die Linke in nicht leicht zu deutender Bewegung über den Christusknaben streckend, der, den Kopf auf ihr Bein gelegt, die Arme herabhängend, auf der Bank auf einem Tuch schläft. Ihr Blick ist auf das Kind gerichtet, auf das auch Joseph, der rechts von hinten auf die Lehne der Bank sich stützt und den Kopf, ähnlich wie Jeremias, in die rechte Hand legt, und der links sich herüberbeugende Johannes, der den linken Zeigefinger an den Mund hält und die Rechte lauschend erhebt, herabschauen. Hinter Maria ein baldachinförmiger Vorhang, daneben rechts eine Säule, in dem rechten offenen Schränkchen der Bank, zu der zwei steinerne Stufen emporführen, ein Stundenglas. Maria ist in ein hochgegürtetes Gewand und einen um den Unterkörper gezogenen Mantel gekleidet; Joseph, in Rock und Mantel, trägt über einem Tuch eine enganliegende Kappe auf dem Kopf, Johannes hat um den nackten Körper einen Mantel geschlungen.

Alte Stiche beglaubigen die Autorschaft Michelangelos.

1. Giulio Bonasone (B. 66). Bez. Michaelis Angeli Bonaro. inventor. Julius Bonasonius f. MDLXI. — Bonasone hat es noch ein zweites Mal gestochen.
2. Giov. Batt. de Cavalleriis (auf dem Buche steht: Magnificat). Bez. Mich. Ang. bonaroti inventor. 1574.
3. Der Stecher mit dem Monogramm Christi. Bez. Michaelis Angeli Bonaroti.
4. Philipp de Soye. I. Ausgabe Ant. Lafrerij formis Romae MDLXVI. Ne excitetis puerum. II. Ausgabe MDLXX. Bez. Dormiente puero Jesu divina mens vigilat. Studio pictoris immobilis erga deum Galesij Regnardi Episcopi Balneorigiensis Pii IIII Papae Datarij D. Michael Angelus Bonarotus Florentinus inventor. — Kopie von Meister A N (A mit Kreuzchen). Claudii Duchetii formis Romae MDLXXIX cum privilegio.

In der Lawrence Gallery (Woodburn 1853. Taf. III) befand sich eine Röthelzeichnung „full of sublime character“, die ich heute nicht mehr nachweisen kann. Hier trägt Maria einen ganz Michelangelesken Kopfputz, über dessen seitlichen Wülsten in der Mitte ein Seraphim angebracht ist. Johannes hat ein Fell eines katzenartigen Thieres mit Kopf über seinem Haupt. Der Vorhang fehlt, statt seiner sieht man flüchtig skizzirt zwei, an die Kinder bei den Sibyllen erinnernde jugendliche Gestalten, die in einem Zettel oder Buche zusammen zu lesen scheinen (wie die Engel in der Madonna von Manchester). Wenn nicht um das Original, was wohl denkbar, handelt es sich doch jedenfalls um die alte Kopie eines solchen.

In einzelnen der Reproduktionen erscheinen der Kopfputz und das Fell des Johannes wie in der Zeichnung. Wir dürfen sie als der Zeichnung besonders nahe kommend betrachten. Von den zahlreichen Gemäldekopien kenne ich aus eigener Anschauung:

5. Dresden, Gemälde-Galerie Nr. 73. Hier lüftet Maria einen Schleier von dem Kinde. Rechts ein kleiner Ausblick in Landschaft. Wohl von einem Niederländer. (1740 aus Hamburg.) Phot. Bruckmann.
6. Gotha, Galerie Nr. 493. Hier trägt Johannes das Fell über dem Kopf. Wohl von einem Florentiner aus del Sartos Schule.
7. Leipzig, Museum Nr. 271. Besonders schönes und grosses Exemplar. Bezeichnet: Marcellus Venusto MDLXIII. Hier trägt Maria einen Schleier auf dem Haare und lüftet einen Schleier über dem schlafenden Kind. Rechts von der Säule Ausblick auf einen Obelisken und ein Kuppelgebäude.
8. London, National Gallery Nr. 1227. Von Marcello Venusti. Hier der Sitz aus Stein. Stammt aus dem Palazzo Borghese, dann im Besitze von Herrn Deroveray in London, wo es Passavant (Kunstreise) sah und im Hamilton Palace.
9. London, Marquis of Lansdowne. Nr. 309.
10. London, Mr. Mackenzie. Ich sah es 1881 im South Kensington Museum ausgestellt.
11. Oxford, Univ. Gallery Nr. 73. Hier lüftet Maria einen Schleier von dem Kinde. Der Hintergrund Landschaft: links ein Baum, rechts Ausblick.
12. Rom, Galleria nazionale (Corsini) Nr. 592. Von Marcello Venusti.
13. Schleissheim, Galerie Nr. 971. Früher in der Düsseldorfer Galerie.
14. Wien, K. K. Galerie. v. Engerths Katalog Nr. 303. Aus der Kunstkammer Karls VI. Phot. Löwy.

Erwähnt finde ich ein Gemälde in der Galerie Orléans, das bei dem Verkaufe in London in die Sammlung von Henry Hope kam und später bei deren Auktion nach Deutschland verkauft wurde. (Waagen: Künstler und Kunstwerke I, 476. Passavant: Kunstreise 270.) Es ist von Pierre Beljambe für die „Galerie du Palais royal", Vol. I, Paris 1786 gestochen worden. Ferner ein kleines Bild, das Passavant bei dem Kunsthändler Woodburn sah (Kunstreise 112) und für eine Arbeit Sebastiano del Piombos hielt.

Ein drittes ward von demselben Kunstkenner im Besitze eines Mr. Dawson in Manchester verzeichnet (a. a. O.). Dieses zeigte lebensgrosse Figuren und war Tizianisch in der Farbe. Joseph war der grösseren heiligen Familie des Raphael im Louvre entlehnt; Johannes das Fell um die Lenden. Links unten ein Buch, auf dem

das Lamm mit der Siegesfahne. Das Bild stammte aus Messina und soll sich früher in der Sammlung Murats befunden haben.

Eine ausführliche Schilderung der Komposition nach dem Bilde in Düsseldorf hat Wilhelm Heinse im August 1776 Gleim gemacht. (Sämtliche Schriften, Leipzig 1857, V, 125 ff.) Von der Mutter und dem Kinde sagt er: „Eine Lage, die nicht reizender sein kann und die die schönste ist, die ich je von einem schlafenden Kinde gesehen! Über seinem rechten Ohre hält die Mutter die linke Hand zum Griffe bereit, in Besorgniss, sein Schläfchen zu unterbrechen, das er so im Spielen erhascht, und in zarter Mutterliebe, dass er fallen möchte, welches gar leicht geschehen könnte. Aus ihrem schönen Gesichte leuchtet so viel Unschuld (reines Gewissen von ehelicher Untreue, denn das ist der eigentliche Ausdruck darin), Güte und Schönheit von innen, dass nichts Widriges und Falsches kann entdeckt werden.“ Von Joseph sagt er: „er hat einen röthlichen, hier und da verschossenen Hausrock an, darüber ein gelber Mantel hängt, als ob er ausgewesen, was bestellt hätte und wiedergekommen wäre. Auf dem Kopfe hat er eine rothe Kappe aufgesetzt und betrachtet daraus, mit einem ehrlichen, trefflichen alten Zimmermannsgesichte, den kleinen Schlafenden, als ob er dächte: ‚Sonderbar; ja sonderbar und unbegreiflich! und doch Alles wahr und richtig, und kann nicht anders sein!‘ — Wahre Natur, wie sie ist!“

„Das schlafende Jesuskind ist das Schönste des Stückes, ein Meisterstück an reizender Lage, vollkommner Zeichnung und wohlgegebnem Licht und Schatten; und die Einheit, die Seele des Ganzen, worauf sich alles Andere bezieht und harmonirt, wie auf Herrscher und Monarch. Aus seinem Gesichte dämmert Majestät von Gottheit aus, und seinem Schläfchen sieht man's an, dass es nur eine kurze Rast ist vom Tragen der Weltsünde.

„Es ist zum Erstaunen, wenn man dies beinahe Unmögliche blos in der Vorstellung, zwischen Vater, Mutter und Kind, durch die kleinscheinende Erfindung einer nachlässigen und gefährlichen Lage im Schlafe nicht allein möglich, sondern auf das Reizendste dargestellt sieht; und wie die gewöhnliche Stille des Menschen um ein schlafendes Kind so leise (und unbemerkt) mit Demuth und Liebe vor Gott verpaart (und dahinein verwandelt) worden; und das grosse Geheimniss, wie hervorbrechende Knospe im Thau des ersten Morgenroths, erscheint.“

Vergleicht man die verschiedenen Kopien, so ergiebt sich der Rückschluss auf ein Vorbild, wie es die Lawrence'sche Zeichnung zeigt. Die originelle Michelangeleske Kopftracht und das Motiv des über den Kopf gezogenen Thierfelles bei Johannes, die in

mehreren vorkommen, sind gewiss nicht Erfindungen eines Nachahmers. Wohl aber erklären sich die von einigen Malern hierin vorgenommenen Veränderungen leicht als beabsichtigte Abweichungen. Auch die Andeutung auf die Zukunft in dem Symbol verrinnender Zeit, das Stundenglas, war in dem Vorbilde. Worüber man im Zweifel sein kann, ist einzig die Bedeutung der Bewegung von Marias linker Hand. Wiederum erweist die Übereinstimmung in mehreren Kopien, dass in dem Original (vgl. die Zeichnung) die Hand Nichts hielt. Wohl aber begreift man, dass einige Kopisten auf den Gedanken kamen, Michelangelo habe beabsichtigt, sie ein Schleiertuch über dem Kind halten oder lüften zu lassen. War dies des Meisters Gedanke? Diese Frage führt uns zu der weiteren, in welchem Zusammenhang die Komposition mit anderen steht.

In einer der uns von betrachteten Studien (s. II, S. 431, Nr. VII) gewahrten wir den schlafenden Knaben in Marias Schooss. Aber nicht an sie, sondern an eine Gruppe von Bildern werden wir erinnert. In zwei Gemälden hatte Raphael das Motiv: Maria lüftet einen Schleier über dem Kind behandelt: in der „Madonna del Velo", wo das Kind schlafend am Boden dargestellt ist und von der Mutter dem kleinen Johannes gezeigt wird, und in der „Madonna di Loreto", in welcher der Knabe, vorne auf einer Balustrade liegend, erwachend die Hände zu Maria emporstreckt, hinter welcher Joseph, auf einen Stab gestützt, zuschauend hervorblickt. Es war das letztere Gemälde, mit dem Sebastiano in seiner „Madonna del Velo" (in Neapel) zu wetteifern suchte. Er ordnete Joseph links und rechts den kleinen sich vorbeugend auf Christus schauenden Johannes an. Die allgemeinen Beziehungen zwischen Sebastianos Komposition und dem „Silenzio" sind nicht zu verkennen, ist auch die erstere ein Halbfigurenbild und das Kind, wie bei Raphael, vorne auf einer Balustrade. Mehr als dies aber: es zeigt sich auch in der Haltung des Kopfes und des Oberkörpers, sowie des linken Armes und der Fingerbewegung der linken Hand Marias ausgesprochene Ähnlichkeit mit Michelangelos Entwurf. Ein Künstler muss von dem Anderen angeregt worden sein. Könnte es nach Allem, was wir erfahren haben, zweifelhaft sein, wer der Gebende war? Hier wird, wie mir scheint, ersichtlich, dass auch für seine „Madonna del Velo" Sebastiano eine Skizze des Meisters benutzte, der dann seinerseits, von dieser Skizze ausgehend, das „Silenzio" geschaffen hat. Hierbei aber bleibt es bemerkenswerth, dass der Ausgangspunkt für die beiden Kompositionen Gemälde Raphaels gewesen sind in dem Sinne, dass Sebastianos Eifer Michelangelo gleichsam zu einer Korrektur der Schöpfung seines grossen Rivalen veranlasste.

Dies Alles erwogen, erscheint es denkbar, dass der Meister beabsichtigt hat, das Motiv des Schleierlüftens zu bringen. Der

Entwurf dürfte in den zwanziger Jahren entstanden sein. In wie ergreifender Weise er das genrehafte Motiv mit tiefem Sinne durchdrungen hat, sagte uns Heinse. Ich möchte hinzufügen: es ist eine Traumweissagung auf die Pietà! Eine Pietàdarstellung aus der Kindheit Christi.

VI

Der Karton „Epifania“

In der Hinterlassenschaft des Meisters befand sich „un cartone grando dove sono designate et schizzate tre figure grandi et dui putti.“ (Gotti II, 151.) Mit Sicherheit ist dieser Karton zu identifiziren mit einem, den Daniele da Volterra in seinem Briefe vom 17. März 1564 an Vasari anführt als: „l'altro quello che dipigneva Ascanio (Condivi).“ (Gotti I, 357.) Der Notar, der bei der Erbschaftsregelung fungirte, hat ihn erhalten: Lionardo bekam alle Kartons „exceptis tamen duobus ex eis, videlicet suprascripto nuper consignato domino Thomao de Cavaleriis, et altero magno in quo sunt designate tres figure magne et duo pueri, nuncupato Epifania, dimisso penes me notarium.“

Es kann nun kein Zweifel sein, dass dieses Werk in dem grossen Karton mit überlebensgrossen Figuren der Malcolmschen Sammlung im Printroom des British Museum (Thode 552. Ber. 1537. Sidney Colvin: Guide to an exhibition of drawings 1895), der früher im Besitze von Sir Thomas Lawrence und bei Woodburn war (Passavant: Kunstreise 109; Waagen: Künstler und Kunstwerke I, 440), wieder zu erkennen ist. Denn, befinden sich auch auf diesem in der That drei Figuren mehr, so sind deren Köpfe doch so im Hintergrunde, dass die Bezeichnung des Inventars: „drei Figuren und zwei Kinder“ vollständig gerechtfertig erscheint. Trotzdem es sehr gelitten, trägt das gewaltige Werk Michelangelos Geist, Formensprache und Technik noch deutlich zur Schau.

Erhalten ist uns nun aber auch eine unerfreulich harte und ungeschickte Gemäldekopie in der Casa Buonarroti, in der „Descrizione“ der Galerie von dem jüngeren Michelangelo als „bozza di mano di Michelangelo“ bezeichnet (Fanfani S. 17). Ich stehe nicht an, in dem Maler Ascanio Condivi zu erkennen, denn offenbar handelt es sich um die von Daniele da Volterra erwähnte Kopie. Sie entspricht dem Karton, nur enthält sie noch zwei weitere Köpfe, so dass die Gesamtzahl der Figuren zehn ist.

Die Mitte der Darstellung nimmt die mächtige Gestalt der Maria ein. In ein Untergewand, ein helles, an der rechten Schulter herab gerutschtes Obergewand und einen Mantel gekleidet sitzt sie

en face, hält mit der Rechten an einem Gängelband das Christkind, das, auf einem Kissen am Boden gekauert, sich zwischen ihren Beinen einschmiegt, und berührt mit der Linken den rechts hinter ihr stehenden Joseph, der, seitwärts gewandt, auf sie schaut, die Arme über der Brust gekreuzt hat und den Zeigefinger der Linken an den Bart legt. Sie schaut auf einen jugendlichen nach vorne schreitenden Mann, der — dem Adam im Jüngsten Gericht in der Haltung sehr ähnlich — sie anschaut, die Linke sprechend zum Beschauer bewegt und mit der Rechten sein Gewand am rechten Beine hält. Rechts unten vor Joseph schreitet der kleine Johannes; auf Christus blickend weist er mit der Linken auf Maria und hält in der erhobenen Rechten einen Stab (wohl den Kreuzesstab). Zwischen den Köpfen der Jungfrau und des Jünglings schaut ein älterer, in ein Tuch gehüllter Frauenkopf hervor. Hinter dem Jüngling werden zwei ältere Köpfe: ein bartloser und ein bärtiger sichtbar. Links neben Joseph zwei bärtige Köpfe: der ältere vordere mit einer Kappe.

Erinnert die Gruppe der Maria mit dem Kinde an das eine, von Jugend an geliebte Hauptmotiv Michelangelo'scher Madonnendarstellung und gemahnt der Joseph an das „Silenzio" und an die Pariser Studie zur hl. Familie (s. oben II, S. 433, Nr. X), so zeigt die gesamte Komposition doch einen ganz neuen, nie zuvor in der Renaissancekunst gebrachten Gedanken. Wer sind die anderen Gestalten? Was ist der Sinn der Darstellung?

Sie wird „Epifania" genannt, dies würde die Annahme hervorrufen, es sei die „Anbetung der hl. drei Könige" gemeint. Von einer eigentlichen Anbetung aber ist Nichts zu sehen, und es sind nicht drei, sondern sechs Figuren ausser der hl. Familie gegeben. Epiphania muss also hier in einem weiteren Sinne — ganz in des Künstlers Geist, der an die Stelle des Historischen das Symbolische setzte — aufgefasst sein, in dem alten Sinne der Offenbarung Christi als des Gottessohnes vor den Heiden überhaupt, als deren Vertreter im Epiphania- oder „Erscheinungsfest" die drei Magier betrachtet wurden. Die Gestalten, die sich um die Madonna versammelt haben, dürften also die „im Dunkeln" Wandelnde sein, denen der Stern, das Licht des Heiles, aufgeht. Wer anders könnte dann der jugendliche Mann links, der die Handbewegung des Propheten Ezechiel in der Sixtina macht, sein, als der Prophet des Epiphaniasfestes, Jesajas, den man ja auch in dem frühesten Madonnenbilde, dem der Katakomben von Priscilla, auf den Stern weisend, zu erkennen glaubt. Er war es, der sagte: „das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein grosses Licht, und über die da wohnen im finstern Lande, scheint es helle" (9, 2). Und folgen lässt: „denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, welches

Herrschaft ist auf seiner Schulter; und er heisst Wunderbar, Rath, Kraft, Held, Ewig-Vater, Friedefürst; auf dass seine Herrschaft gross werde, und des Friedens kein Ende, auf dem Stuhl Davids und seinem Königreich“ (9, 6. 7). Und im Anfange des 60. Kapitels: „Mache dich auf, werde Licht; denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn gehet auf über dir. Denn siehe, Finsterniss bedeckt das Erdreich, und Dunkel die Völker; aber über dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über dir. Und die Heiden werden in deinem Lichte wandeln und die Könige im Glanz, der über dir aufgehet.“ Und: „ich habe dich auch zum Licht der Heiden gemacht“ (49, 6). Und: „Es wird eine Ruthe aufgehen von dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen“ (11, 1). Und: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger, und wird einen Sohn gebären, den wird sie heissen Immanuel“ (7, 14).

Sehen wir in dem Jüngling Jesajas, so ergiebt sich, meine ich, die weitere Deutung. Die Einfügung des Johannes erklärt sich. Hat doch Jesajas auch Diesen prophezeit: „Es ist die Stimme eines Predigers in der Wüste: bereitet dem Herrn den Weg, machet auf dem Gefilde eine ebene Bahn unserm Gott“ (40, 3), wobei auch zu bemerken wäre, dass die Taufe Christi seit altchristlicher Zeit als „Theophanie“ mit der Epiphanie in nahe Beziehung gesetzt ward. Es erklärt sich die Bewegung der linken Hand Marias. Berenson, der in dem Jüngling einen Evangelisten sah, meinte, Maria wolle Joseph daran verhindern, Diesen zu unterbrechen!! Die Bewegung bezieht sich auf die Worte des Jesajas: sie deutet auf die Verwirklichung der Verheissung, dass aus Davids Geschlecht der Herr kommen werde. Es erklärt sich endlich allgemein der Charakter der hinteren Figuren: es sind Vertreter der vorchristlichen Menschheit.

Im Einzelnen sie zu benennen, hat nun freilich seine Schwierigkeit. Fassen wir den Karton in's Auge, auf dem nur drei Gestalten zu sehen sind, dürfte man sicher berechtigt sein, in diesen die drei Könige des Epiphanienfestes zu erkennen. Aber Condivis Kopie zeigt fünf Figuren.

Hier ist nun zu sagen: Condivi fertigte sein Bild mit Wissen Michelangelos an. Es ist als sicher anzunehmen, dass Dieser selbst die Bereicherung, die auch aus kompositionellen Gründen wünschenswerth erschien, angegeben hat, denn die Frau hinter Maria war gewiss nicht des unbedeutenden Schülers Schöpfung. Demnach erweiterte der Meister selbst seinen ursprünglichen Gedanken, mag er nun mit jenen drei Männern die drei Könige oder Propheten oder Ahnen Christi gemeint haben. Die Frau kann nur Anna oder eine Sibylle sein. Ich möchte zur letzteren Ansicht neigen, und man könnte, falls sie richtig, an die Libica denken, der das Wort

in den Mund gelegt ward: „und es wird ihn die Jungfrau, die Herrin der Völker, im Schoosse halten.“ Auf den Versuch einer Namengebung für die vier Männer verzichtet man wohl besser, da es bei willkürlichen Vermuthungen bliebe. Würde man, wie berechtigt, willig sein, in den zwei Gestalten links und in dem Alten rechts (die im Karton angegeben sind) die drei orientalischen „Magier“ zu gewahren, so gelangte man vielleicht dazu, den vierten hinter dem Alten befindlichen, der den Zügen, dem Haar und dem Bart nach antikisch wirkt, für den Vertreter der grossen griechischen Kultur zu halten.

Jedenfalls ist der Sinn der Darstellung uns nunmehr klar geworden, und mit Ergriffenheit erkennen wir in dem späten Werke eine Zusammenfassung gleichsam der Gedanken- und Gestaltenwelt der Sixtinischen Decke. Aber was dort nur wie die Frage bangen Sehnens und Wartens erklang, schliesst hier die Antwort in sich ein. Inmitten von Propheten, Sibyllen, Heiden und Königen vollzieht sich die Epiphanie!

Der Karton gehört, in den Typen und Verhältnissen der Figuren den Fresken der Cappella Paolina nächstverwandt, unzweifelhaft zu den spätesten Schöpfungen des Meisters. Er muss in den fünfziger Jahren entstanden sein, und zwar vor 1556, da Condivi in diesem Jahre des Annibale Caro Nichte, Porzia, heirathete und Rom verliess, um in seine Heimath zurückzukehren. Freilich wissen wir nicht genau, ob er nicht zu kürzerem Aufenthalte später noch nach Rom zurückgekehrt ist, das Wahrscheinlichere aber bleibt, dass er den Karton vor 1556, als er noch Hausgenosse Michelangelos war, kopirt hat. In diesem merkwürdigen Werke schliesst Dieser seine Beschäftigung mit dem Thema der Madonna ab.

Mit der „Epiphanie“ stehen nun aber andere Skizzen Michelangelos in nahem Zusammenhang. Ich erwähnte sie schon: es sind die Apostel- oder Prophetenfiguren, die sich auf Haarlemer Blättern mit Skizzen für die Peterskuppel befinden und die, wie wir annehmen mussten, für deren malerische Ausschmückung bestimmt waren (s. oben II, S. 167 f., Nr. I—IX). Ist es nur eine allgemeine Verwandtschaft, welche die Studien I und IV mit dem Jesajas des Kartons verbindet, so ist die Figur VI Diesem so ähnlich, dass man geradezu sagen kann, sie sei von Michelangelo, als er den Kuppelschmuck skizzirte, dem Karton entnommen worden. Oder benutzte er die Skizzen für den Karton? Das wäre nur denkbar, wenn jene Zeichnung für die Kuppel nicht, wie v. Geymüller annimmt, 1559, sondern schon Anfang der fünfziger Jahre entstanden wäre. Ich halte dies nicht für undenkbar, da ich, wie ich früher auseinandersetzte (II, S. 209), die auf dem Blatte befindliche Portalstudie nicht als direkten Entwurf für die Porta

Pia, worauf v. Geymüller seine Datirung stützte, ansehen kann. — Übrigens kommt auf die Entscheidung dieser Frage nicht sonderlich viel an. —

Von Condivis künstlerischer Thätigkeit hat man bis jetzt sehr undeutliche Vorstellungen. Bewährt sich meine Annahme, dass er die Kopie des Kartons in der Casa Buonarroti ausgeführt hat, so ist er auch der Verfertiger zweier Bilder, die ich in der Ambrosiana zu Mailand fand (Ignoto Toscano). Das eine stellt Christus mit der Weltkugel überlebensgross dar, hinter ihm die Köpfe von zwei anbetenden Engeln, das andere Maria mit dem Kinde und der hl. Anna. Sie verrathen das gleiche Ungeschick.

VII

Das Opfer Isaaks

Ein grossartiger Entwurf dieser Darstellung, in Kreide ausgeführt, befindet sich in der Casa Buonarroti XIV, 70. Thode 62. Ber. 1417. Abb. Ricci: Michelange p. 89. Steinmann: Sixt. Kap. II, S. 625, 30. Phot. Alin. 1012. Steinmann glaubte, er sei für das Bronzemedaillon der Sixtina bestimmt gewesen, doch sei dann an seine Stelle ein anderes getreten (s. oben I, S. 264, Nr. XCV). Ich halte, wie Berenson (I, 223), die Zeichnung für später. Die Kühnheit und Kunst der Komposition sucht ihres Gleichen. Auf einem viereckigen Steinaltar kniet auf dem linken Beine, das rechte über Holzscheite gekrümmt, der Knabe mit, wie es scheint, im Rücken gefesselten Armen. Mit dem Schmerzensausdruck eines Laokoonsohnes schaut er nach links oben. Über ihn beugt sich, offenbar mit dem rechten Beine auf dem Altar knieend, das linke fest auf den Boden gestellt, der langbärtige Abraham und zückt gegen den Rücken Isaaks das Messer, indessen er mit der anderen Hand Dessen linken Arm fasst. Ein von links heranschwebender Engel, ihm ganz dicht in's Auge schauend, packt den Alten am Arm und weist mit der Linken in die Höhe, von wo er die Rettungsbotschaft empfängt. Links ist flüchtig ein Ziegenbock angedeutet. — Man sieht förmlich, wie unter der suchenden und findenden Hand, in die Höhlung von Abrahams Körper einbezogen, das Bewegungsmotiv des Knaben entsteht. Der Vergleich mit dem Bronzemedaillon, wo die zwei Figuren neben einander geordnet sind, zeigt den bedeutendsten Fortschritt.

War es irgend ein uns unbekannter Wunsch, dem Michelangelo durch diese Zeichnung zu entsprechen bemüht war oder sollte sie irgend einem begünstigten Maler zu Gute kommen? Es wäre möglich, dass er zur Behandlung des Vorwurfes durch den

Auftrag angeregt wurde, den 1530 der ihm ja befreundete Giovanni Battista della Palla an Andrea del Sarto ergehen liess. Das Opfer Abrahams, das Letzterer damals ausführte, heute in der Dresdener Galerie, war für Franz I. bestimmt, gelangte aber nicht an ihn, sondern ward später von Filippo Strozzi erworben. In eben jene Zeit, nicht wie Berenson meint, in die letzte Periode muss ich den Entwurf versetzen. Ob ihn Andrea gekannt hat? Auch in seinem Bilde knieen Abraham und Isaak beide auf dem Altar, doch zeigt sich im Übrigen keine Abhängigkeit. — Es hiesse wohl zu weit gehen, wollte man die Hypothese aufstellen, Palla habe sich zuerst, ehe er Sarto aufgefordert, mit seiner Bitte an Michelangelo gewandt, und Dieser habe sich wenigstens durch eine Zeichnung gefällig erweisen wollen. Der Gedanke drängt sich mir auf, bedenke ich, dass Michelangelo, der Gönnerschaft Franz' I. gewiss, 1529 von Venedig aus mit Palla nach Frankreich gehen wollte.

VIII

Die Eherne Schlange

Ich habe oben gelegentlich des Freskos in der Sixtina die figurenreichen Kompositionen einer solchen Darstellung erwähnt (I, S. 251). Inzwischen hat Frey, der die Oxforder Zeichnung publizirte (51), die Ansicht ausgesprochen, sie gehöre nicht in die Zeit der Sixtinischen Deckenmalereien, sondern in jene der für Cavalieri ausgeführten Blätter. Ich gebe ihm, nach erneuter Prüfung, Recht und erwähne die Entwürfe nochmals an dieser Stelle, indem ich für das Einzelne auf jene früheren Ausführungen verweise.

IX

David und Goliath

Im Besitze von Mr. Fairfax Murray in London (Thode 367a. Frey 76) befinden sich vier kleine Kreideskizzen zu einer Kampfszene, in welcher ein zu Boden gestürzter Riese von einem hinter ihm stehenden kleineren Jüngling in gebeugter Stellung am Halse gepackt und mit der erhobenen anderen Hand bedroht wird. In der Haltung der Figuren sind kleine Verschiedenheiten. Auf dem einen Blatte tritt der Jüngling mit dem rechten Beine über das rechte des Gestürzten und packt, statt wie sonst mit der Rechten, mit der Linken den Kopf und erhebt die Rechte zum Schlagen. Fairfax Murray, der zwei der Skizzen in seiner „Selection from the drawings of old masters", London 1904, Taf. 32 publizirte,

sieht hier Entwürfe für das Fresko in der Sixtina. Frey hat dies bestritten und sie in eine spätere Zeit verlegt, worin ich ihm, kenne ich auch die Originale nicht, durchaus beistimmen muss. Für verfehlt aber halte ich seine Deutung der Darstellung als des Kampfes Simsons mit einem Philister. Wie könnte man in der kleinen Gestalt den Herkules-Simson erkennen? Und wenn Frey auf die sogenannten Simsonskizzen in Oxford (s. oben II, S. 377), mit denen die Darstellung Ähnlichkeit hat, verweist, so haben wir ja schon gesehen, dass dort nicht Simson dargestellt ist, sondern Studien für den „Traum" zu gewahren sind. Ich muss daher an der Bezeichnung: „David und Goliath" festhalten und halte es für wahrscheinlich, dass die Entwürfe für Daniele da Volterra bestimmt waren, der in seinem Bilde im Louvre Nr. 3, das einst den Namen Michelangelos trug, den Vorgang ähnlich dargestellt hat. Schon Mariette erklärte, es sei nicht von dem Meister, vielleicht aber sei eine Zeichnung Desselben benutzt worden, und erwähnt von B. Audran angefertigte Stiche. (Bottari: Racc. II, 290.)

X

Simson und Dalila

In Oxford, Univ. Gall. Nr. 55 (Thode 434. Br. 1718. Abb. Fisher II, 10) wird ein Entwurf zu einer solchen Darstellung aufbewahrt. Berenson meint, es sei eine Skizze von Raffaello da Montelupo oder Antonio Mini nach einer Vorlage von Michelangelo, und es scheint in der That zweifelhaft, ob wir des Meisters eigene Hand hier erkennen dürfen. Nach wiederholter und langer Betrachtung schien mir dies doch nicht ausgeschlossen. Jedenfalls ist es eine Konzeption Michelangelos.

Mit den Armen sich auf den Boden stützend, das rechte Bein über das linke gestellt, liegt, am Kopf der Haare beraubt, Simson, den für die Medicigräbern geplanten Flussgöttern vergleichbar. Auf seiner Hüfte kniet die viel kleinere nackte Gestalt des Weibes, das sich mit dem linken Arm auf seinen Rücken aufstützt und, nach hinten sich umdrehend, mit erhobener Hand die Philister herbeiruft. Die in seltsamer Weise den Riesen kennzeichnende Darstellung ist von unheimlich prägnanter Wirkung. Die formale Idee einer Gruppe von zwei in den Verhältnissen verschieden grossen Gestalten ist auf die des „David und Goliath" in der Sixtina zurückzuführen. Die Komposition vergleicht sich derjenigen der „Venus mit Amor", was Berenson zu der Ansicht verleiten konnte, die kleine Skizze für letzteres Bild in London (1859—6—25—553. Thode 295. Br. 1504. Fagan LII) als Simson und Dalila zu deuten.

Hierfür spricht scheinbar der Umstand, dass die liegende Figur in der Skizze männlich ist. Aber für die Darstellung nackter weiblicher Figuren hat sich Michelangelo öfters eines männlichen Modelles bedient, und, abgesehen davon, dass die Haltung des Liegenden ganz derjenigen der Venus entspricht und in ihrer Lässigkeit für einen Simson nicht passt, ist es unmöglich, in der Kinderfigur hinter ihren Füssen Dalila zu erkennen.

Erwähnen möchte ich, dass Berenson in der Studie zum Unterkörper einer Figur auf der Rückseite des Blattes mit der grossartigen Maske in Windsor (Thode 535. Br. 1610) Ähnlichkeit mit dem Simson in Oxford findet.

In die gleiche Zeit, wie die Venus, möchte ich den Simsonentwurf versetzen, auch in ihm, in der Behandlung des Problems der liegenden Gestalt ist der Zusammenhang mit den Medicifiguren zu gewahren. Auch in ihm offenbart sich des Künstlers Verweilen im Bereiche des „Riesenheims". Die Beschäftigung mit der Gruppe des „Simson und die Philister" mag ihn auf den Gedanken geführt haben.

XI

Das „Noli me tangere" 1531

Am 11. April 1531 (nach Freys zutreffender Berechnung) schreibt Figiovanni in Florenz an den gleichfalls in Florenz befindlichen Michelangelo:

„Ich möchte Euch nicht lästig fallen; doch muss ich Euch durch diesen Brief melden, dass der ehrwürdigste Erzbischof von Capua von Neuem Euch sagen lässt, dass, wenn Ihr jenem Herrn den Dienst erweisen wollt, der Papst ihn als ihm selbst geschehen betrachten wird, und so bittet er Euch von Neuem, ihm den Wunsch zu erfüllen, ohne Euch jedoch zu belästigen, und zwar auf Leinwand oder auf Holz nach Eurem Belieben. Entsprecht Ihr seinem Wunsche in der Wahl des Vorwurfes, so ist er mit Allem einverstanden, seien die Figuren gross oder klein. Nichtsdestoweniger aber denkt daran, dass das Bild nahe gesehen sein will, sei es in kleinem Raume oder in einem Saale oder in der Kirche . . . Und weiter will Seine Ehrwürdigste Signoria hierüber Nichts sagen; Alles sei Euch überlassen. Von mir aus aber sage ich: würde es Euch gefallen, eine Skizze in Kreide oder auf einem grünen Blatt aufgehöht zu machen und zu senden, so meine ich, wäre das gut . . . Der Ehrwürdigste Capua schrieb, nachdem er von Euch das Jawort erhalten, an den Marchese, dass Ihr begierig wäret, seinen Wunsch zu erfüllen und ihm zu Eurer eigenen Genugthuung und zu seiner Freude zu Diensten zu sein, und Seine Ehrwürden sagte:

dies kann Michelangelo nur zu Gute kommen.“ (Frey, Dicht. S. 508, Reg. 25. Figiovannis unartikulirte Briefe wörtlich zu übersetzen, ist unmöglich, man kann, will man den Sinn verständlich machen, nur ungefähr an den Wortlaut sich halten.)

Der Besteller des Gemäldes war Alfonso Davalos, Marchese di Guasto, einer der Truppenführer im kaiserlichen Heere, der Vorwurf des Bildes das „Noli me tangere“. Dies sagt uns der folgende Brief, aber auch Vasari im Leben des Michelangelo und in dem des Pontormo, wo er seinerseits bemerkt, den Vermittler habe Fra Niccolò da Magna, d. h. Nicolaus von Schomberg, Gouverneur von Florenz (Erzbischof von Capua), gespielt. Figiovanni schreibt im Spätsommer oder Herbst 1531:

„Seine Excellenz von Capua sandte heute Morgen nach mir und sagte mir: Seine Excellenz der Herr Marchese del Vasto wird heute Abend oder morgen hier eintreffen. Euer Michelangelo wird damit einverstanden sein, dass er seines heiligen Werkes Figuren (offenbar die Medicistatuen) und das Magdalenengemälde sehe. Ich erwiderte ihm, Ihr wünschtet nicht weniger Seiner Excellenz, als dem Papste zu Willen zu sein, und würdet dem Befehl, die Werke zu zeigen und ihm sein geliebtes Bild zu geben, Euch nicht entziehen. Er beschwor mich mit aller Gewalt, ich solle ihm sagen, ob ich wüsste, ob die Tafel der Magdalena in Farben ausgeführt wäre. Worauf ich, bezüglich der Farben und des Geschmackes, nichts Anderes zu erwidern wusste, als dass der Karton beendet sei, und Michelangelo habe ein Wunder gethan, ihn so schnell auszuführen und dabei so gut, dass es ein würdiges Werk sei. Ist das, was ich gesagt, Euch recht, so macht es mir Freude; wenn nicht, so verzeiht mir.“ (Frey: Dicht. S. 508. Reg. 27.)

Die direkten Verhandlungen des Künstlers mit dem Marchese führten dazu, wie Vasari erzählt, dass auf des Ersteren Rath Davalos den Karton von Pontormo in Farben ausführen liess. Dass dies in Michelangelos Atelier geschehen sollte, sagt eine Stelle in einem Briefe Figiovannis (kurz nach dem 27. Okt., Frey S. 509. Reg. 28): „der ehrwürdigste Erzbischof von Capua freute sich sehr, als ich ihm sagte, Ihr wünschtet, der Meister Maler solle die von Euch gemachte Zeichnung in Eurem Hause ausführen.“

Derselbe Pontormo fertigte nach dem Karton noch ein zweites Gemälde an: „als Jacopo das Werk vollendet hatte, wurde es wegen des grossen Stiles der Michelangelo'schen Zeichnung und des Kolorites Jacopos für ein seltnes Werk gehalten. Der Herr Alessandro Vitelli, der damals in Florenz Hauptmann der Garde war, liess sich daher von Jacopo ein Gemälde nach dem gleichen Karton machen, das er nach Città di Castello sandte und dort in seinem Hause aufhängen liess.“ (Vasari VI, 277.)

Eine dritte Kopie des Kartons, der in den Besitz des Herzogs Cosimo gelangte, machte Battista Franco. „Da er in derselben Guardaroba (des Herzogs) Michelangelos Karton des Noli me tangere, den schon Pontormo gemalt hatte, sah, machte er sich daran, einen gleichen Karton, aber mit grösseren Figuren, anzufertigen. Und dies geschehen, malte er ein Bild, in dem er im Kolorit grosse Fortschritte machte. Und der Karton, den er genau nach dem des Buonarroto zeichnete, war sehr schön und mit grosser Liebe ausgeführt."

Keines der drei Bilder ist heute bekannt — die Hoffnung, dass wenigstens eines sich wird wiederfinden lassen, besteht. Erst dann wird es sich bestimmen lassen, ob Berenson und Frey Recht haben, wenn sie zwei Studien auf einem Blatte im Besitze des Mr. G. T. Clough in London (Thode 367. Br. 1539. Abb. Frey 77 und 78) auf den der Magdalena erscheinenden Christus beziehen. Dargestellt ist auf der Vorderseite ein gewandeter Jüngling, der, nach vorne, etwas nach links, in leicht bewegter Haltung ausschreitend, den erhobenen rechten Arm nach links ausstreckt, die Linke sprechend bewegt und, den Kopf fast im Profil, nach rechts schaut. Daneben ist der linke Arm zweimal skizzirt, das eine Mal in der gleichen Haltung: hier hat die Hand die Bewegung des Weisens mit dem Zeigefinger — das andere Mal in gesenkterer Stellung, die Hand geöffnet, ähnlich wie die des Jesajas in der „Epiphania". Dass rechts von dieser Figur eine knieende Gestalt, wie die der Magdalena, geplant war, dünkt mich wenig wahrscheinlich. Man ergänze sie sich in Gedanken und man wird sehen, dass sich keine Michelangelos Art entsprechende Komposition ergiebt. Auch entspricht die Bewegung der linken Hand nicht dem Vorgang: sie ist nicht abwehrend. — Auf der Rückseite ist ein nackter, nach vorne schreitender Mann dargestellt. Er neigt sich mit dem Oberkörper etwas nach rechts, schaut, den Kopf im Profil, eben dorthin, hält die Linke vor der Brust und streckt den erhobenen Arm nach links aus. Daneben zweimal eine linke Hand, nach vorne mit dem Zeigefinger deutend. Hier könnte man sich eine Magdalena wohl hinzudenken. Wieder aber entspricht die Handbewegung nicht dem Geist des Vorganges.

Sprechen schon diese Bedenken gegen die Annahme der beiden Forscher, so wird sie nach meinem Dafürhalten geradezu unmöglich gemacht durch den Stil der Studien. Dieser weist in der eigenthümlichen Weichheit der Zeichnung und Behandlung auf die späteste Schaffenszeit des Meisters hin, auf die Entwürfe zum Christus am Kreuz und vor Allem auf die früher besprochenen Skizzen zur Bemalung der Kuppel von S. Peter, mit denen die zwei Gestalten in der Bewegung und in der Haltung der Arme

und Hände die allernächste Verwandtschaft zeigen. (S. oben II, 169.) Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass es Entwürfe für den Karton: „Christi Abschied von der Mutter" sind (s. unten).

In einem Gemälde des Louvre hat Angelo Bronzino das „Noli me tangere" dargestellt. Es wäre wohl möglich, dass er an Pontormos Bild angeknüpft und die Hauptmotive übernommen hat. Sehen wir von manieristischer Übertreibung ab, erscheinen die Bewegungen Michelangelesk.

XII

Die Auferstehung Christi

Auf das Eingehendste hat sich Michelangelo im Anfang und Mitte der dreissiger Jahre und dann später mit einer figurenreichen Darstellung der Auferstehung beschäftigt. Die wichtigsten Studien in Paris, London und Windsor sind schon von Springer, dann von Berenson zusammengestellt worden. Zwei Gruppen, und in jeder zwei Varianten, möchte ich unterscheiden. Für die erste ist der dem Grab entsteigende, für die zweite der schwebende Christus charakteristisch.

Erste Gruppe: der dem Grab entsteigende Christus.

A. Christus tritt auf den Boden.

I. Paris, Louvre 112. Thode 464. Ber. 1580. Abb. Frey 40. Phot. Br. 51. Giraudon 86. Röthel. Christus in grosser, sich drehender Bewegung des Oberkörpers nach links, die Arme gen Himmel streckend und nach oben schauend, steigt, von dem Leichentuch umflattert, aus einem niedrigen Sarkophage. Mit dem rechten Beine ist er herausgetreten, das linke ist noch im Grabe. Auf dem Sarkophagdeckel lag ein Wächter (a), der nun, da jener sich von selbst hebt, fallend an ihn sich klammert, das linke Bein über ihn erhoben. Vorne liegt ein zweiter (b), mit den Armen aufgestützt, und schaut, aus dem Schlaf erwachend, erstaunt zu Christus empor. Neben ihm flüchtet ein dritter, weit ausschreitend, nach hinten (c). Links von Christus sitzt gekauert schlafend der vierte (d) und hinter ihm richtet sich der fünfte (e) auf. Zwei andere Figuren sind hinter dem Grab nur allgemein angedeutet.

Diese flüchtige, aber geistvolle und energische Skizze wird in der folgenden Zeichnung weiter ausgebildet und gelangt zu einer so sorgfältigen, vollkommenen Ausführung, wie die Cavalierizeichnungen.

II. Windsor. Thode 537. Ber. 612. Phot. Br. 104. Röthel. Die Komposition erscheint nach beiden Seiten bereichert. Der aus dem Grabe steigende Erlöser ist fast genau so wie in I, nur sind die Arme noch höher über den Kopf erhoben. Der Wächter a ist beibehalten, doch ist seine Stellung etwas verändert. Der Liegende b ist weiter nach rechts versetzt und im Gegensinne gegeben, so dass sein Kopf links befindlich. Auch den Davoneilenden c finden wir. Hinzugefügt aber sind auf der rechten Seite drei Gestalten. Die eine schlafend liegt platt auf dem Boden längs der rechten Sarkophagwand, die zweite neben ihr erhebt sich, nach hinten gewandt, eben auf das rechte Knie, den Schild in der Linken. Die dritte, rechts von dem Davoneilenden, sitzt schlafend, Hand und Kopf auf den Schild gestützt. Im Hintergrunde ausserdem der Oberkörper eines erschreckt Auffahrenden. Auf der von Christus aus linken Seite sind an Stelle der zwei vier Soldaten gekommen: vorne ein schlafend auf dem Rücken Liegender, den Kopf auf einem Stein oder Bündel, hinter ihm, vom Rücken gesehen, der zweite Schlafende, den rechten Arm und den Kopf auf den Schild gelehnt, ein dritter mit dem Helm auf dem Haupt an die hintere Wand des Sarkophages gelehnt, und noch weiter zurück ein nach hinten Eilender, den Kopf nach Christus umdrehend. Noch ein anderer Laufender ist flüchtig angedeutet und Einer, der erschreckt mit den Händen an den Kopf fährt. Hinter dem Sarkophag ein emporschauender Kopf. Im Hintergrund ist Felsen angedeutet. Ein Meisterwerk der Komposition, reich an herrlichen Motiven, ist entstanden. Zwei grossartige geschlossene Gruppen rahmen die Hauptszene in der Mitte ein. Jede einzelne Figur ist ein Wunderwerk plastischer Wirkung im Helldunkel. Die Weichheit der Übergänge von Schatten zu Licht gemahnt an die Bogenschützen und die Herkulesthaten. Deutlich bereitet sich die reiche malerische Wirkung der späten Pietàdarstellungen vor.

B. Christus halb stehend, halb schwebend über dem Grabe.

III. Windsor. Thode 542. Ber. 1616. Abb. Ber. pl. CXLI. Frey 8. Phot. Br. 105. Kreide. Hier ist Christus dem Grabe fast entrückt. Sein linker Fuss entschwebt eben dem Sarkophag, der rechte erhobene berührt rückwärts den Deckel, der von hinten an den Sarkophag gelehnt ist. Das Motiv der Bewegung des Oberkörpers — der gebogene Oberleib, die erhobenen Arme, der emporschauende Kopf, das ihn umflatternde Gewand —, ist noch das von I und II. In der Los-

lösung der Gestalt vom Boden, in dem Übergang zum Schweben aber zeigt sich deutlich eine gesteigerte, höhere und freiere Fassung des Vorwurfes. Ich kann nicht anders annehmen, als dass diese Gestaltung aus jener von I und II hervorgegangen ist. Die Zeichnung ist sehr durchgeführt, von grösster Energie und Herrlichkeit. — Eine dem Daniele da Volterra zugeschriebene Kopie befindet sich im Louvre Nr. 301.

In den beiden folgenden Zeichnungen erscheint die gleiche Vorstellung des Sicherhebens Christi über das Grab. Michelangelo hält an Dessen Stellung fest, doch wird dem Erlöser jetzt die Kreuzesfahne gegeben.

IV. Oxford 49. Thode 432. Auf der Rückseite des Blattes mit dem Grundriss der Reliquienkammer in S. Lorenzo befindet sich eine bisher nicht beachtete Kreideskizze, die ich unbedingt als eine Studie für den Auferstehenden ansehen und in direkten Zusammenhang mit den beiden folgenden setzen muss. Die Stellung des Unterkörpers ist die gleiche, aber die Haltung des Oberkörpers aufrecht. Die erhobene linke Hand weist nach oben, die Rechte hält senkrecht die Fahnenstange. Die Datirung des Grundrisses auf 1531, 1532 giebt die zeitliche Bestimmung.

V. London, British Museum. 1887—5—2—119 (Geschenk von Henry Vaughan). Thode 338. Ber. 1507 A. Kl. Abb. Steinmann: Sixtinische Kapelle II, S. 530. Frey 110. Kreide. Christus erhebt hier die Rechte nach oben und hält, nach unten schauend, mit der über die Brust gelegten Linken schräg an der rechten Schulter und dem Kopf vorbei die Siegesfahne. Vor dem Grabe liegt schlafend ein Krieger, links hockt, in Schlaf versenkt, ein zweiter, ein dritter, rechts hinter dem Grab sitzend, schaut empor (hinter ihm noch ein anderer Kopf angedeutet).

VI. Windsor. Auf der Rückseite des Blattes mit dem Tityos. Thode 541. Ber. 1615. Kreide. Christi Stellung ganz ähnlich wie in III, nur im Gegensinne. Und der rechte Arm ist hier nach unten gestreckt, indess die hoch erhobene Linke die Fahne hält. Nur ein Wächter ist rechts angedeutet.

VII. Florenz, Casa Buonarroti XIII, 66. Thode 58. Ber. 1667. Phot. Alinari 1048. Flüchtige Kreideskizze. Berenson leugnete, unrichtiger Weise, die Ächtheit. Steinmann erwähnt sie gelegentlich des Christus des Jüngsten Gerichtes (S. 605 A) und macht mit Recht darauf aufmerksam, dass sie an die Auferstehungsdarstellungen erinnere. Es ist ohne Zweifel ein Entwurf für den Auferstehenden, und zwar deutlich eine Vor-

studie zu VII, die den Übergang von den eben erwähnten bildet. Die Beinstellung ist einmal wie in III, IV und V, ein anderes Mal ähnlich VII, Kopf und rechter Arm sind schon wie in VII, der linke aber ist höher erhoben. Als ich die Skizze früher (II, S. 9) erwähnte, bemerkte ich, die Gestalt sei zuerst sitzend, dann stehend entworfen worden. Es sieht in der That so aus, doch kann sich das Auge bei dem Durcheinander der Linien auch täuschen. — Ähnlich ist eine andere Studie der Casa Buonarroti XII, 61 (Thode 53).

C. Christus schwebend.

Den Übergang zu dieser Darstellung bezeichnet die Einzelfigur der Malcolm'schen Sammlung.

VIII. London, British Museum 1895—9—15—501. Malcolm 64. Thode 350. Ber. 1523. Phot. Br. Exp. Ec. d. b. a. 67. Kreide. Die Armhaltung — die Linke mit der Fahne erhoben, die Rechte mit ausgebreiteter, wie schirmender Hand nach unten gestreckt — ist wie in V. Die der Beine ist etwas verändert, das rechte ist nicht so weit abgesperrt, sondern mehr nach hinten gekrümmt. Noch berührt der rechte Fuss den flüchtig angedeuteten Sarkophagdeckel, aber in so leichter Weise, dass der Eindruck des Schwebens vollständig erreicht wird. Der Kopf und Blick ist nach unten gerichtet. — Eine Kopie der Zeichnung im Staedel'schen Institut zu Frankfurt a. Main, Nr. 3976.

Können wir zwischen allen besprochenen Entwürfen einen nahen Zusammenhang feststellen, so nimmt die folgende Komposition eine Stellung für sich ein.

IX. London, British Museum 1860—6—16—133. Thode 328. Ber. 1507. Abb. Lawrence Gallery 11. Symonds 1, 288. Ber. Pl. CXLII. Frey 59. Phot. Br. 19. Kreide. Über dem grossen, niedrigen, schräg gestellten Sarkophage schwebt Christus, von langem Leichentuch im Rücken umwallt, die Hände hoch über der Brust gekreuzt, sanft etwas nach rechts oben empor. Der Blick seines nach links gewandten, zurückgelegten Hauptes geht in die Höhe, seine Füsse sind dicht über dem Sarkophagrand. Vor dem Sarkophag liegt auf dem Deckel, der am Boden ruht, ein Wächter auf dem Rücken, mit den Armen sich anklammernd. Hinter ihm rechts längs des Sarkophages sitzt gekauert ein zweiter, nach hinten sich wendend, wo ein Dritter über den Grabesrand zu ihm sich herabbeugt. Daneben steht Einer in vorwärtsschreitender Bewegung, in der Linken den Schild, die Rechte erschreckt

erhebend und zu Christus aufschauend. Hinter ihm rechts eine liegende Figur. — Links vor dem Sarkophag ein Wächter, der erschreckt auf dem Boden wegkriecht und sich nach Christus umschaut. Neben ihm links, nur angedeutet, ein Sitzender mit Schild, und hinter ihm zwei nach hinten Laufende, deren Einer sich nach der Erscheinung umsieht und die Arme ausstreckt. — Im Hintergrund Felsen angedeutet. — Nur in dem Forteilenden ist eine Beziehung zur Windsorkomposition zu finden. In allem Übrigen zeigt sich eine durchaus neue Erfindung. Jacobsen und Ferri (Neuentdeckte M. Zeichnungen S. 33 zu Taf. XVII), machten darauf aufmerksam, dass einige der Figuren der Skizze zur Ehernen Schlange in Florenz entnommen seien. In der That zeigt der auf dem Sarkophagdeckel liegende Wächter grosse Ähnlichkeit mit dem auf den Rücken Gefallenen in der Skizze. Nur verwandt sind sich die beiden stehenden, erschreckten Gestalten. Auch auf der Oxforder Studie zur Ehernen Schlange finde ich die beiden Motive ähnlich. — Eine Wiederholung der Zeichnung im Staedel'schen Institut zu Frankfurt a. Main Nr. 3975.

Die von mir gegebene Anordnung der Auferstehungsentwürfe entspricht meiner Vorstellung von deren zeitlicher Aufeinanderfolge. Der Zusammenhang in der Entwicklung scheint mir so ganz ersichtlich zu sein. Aber auch die stilistischen und technischen Eigenthümlichkeiten sprechen dafür. Die beiden Zeichnungen der Gruppe A gehören nach ihrer nahen Verwandtschaft mit den Cavalieriblättern sicher in die ersten dreissiger Jahre. Die Londoner Komposition muss, den schlanken Verhältnissen der Christusfigur und der Behandlung nach, geraume Zeit später entstanden sein (nicht schon 1533, wie Berenson will), und dies gilt auch von der Einzelstudie in der Malcolm'schen Sammlung.

Die anderen Studien nehmen eine Mittelstellung ein: der Entwurf des Tityos auf dem einen Blatte (V) weist noch auf die Zeit der Cavalierizeichnungen hin; die Oxforder Skizze, die 1532 anzusetzen ist, bestätigt dies. Freys Ansetzung aller der Entwürfe in die Jahre 1534 bis 1536 (1538) ist daher nicht annehmbar: sie gehören nicht alle unmittelbar zeitlich zu einander. Und er scheint mir die Motiventwicklung ganz unbeachtet gelassen zu haben, als er annahm, die Windsorkomposition II sei das Endresultat und als ihr vorangehend so, den Motiven wie der Behandlung nach, verschiedene Blätter, wie die Londoner Komposition mit dem emporschwebenden Christus (VIII), die Vaughan'sche Zeichnung (IV), die Malcolm'sche (VII), und die auf der Rückseite des Tityos in Windsor (V) anführte.

Eine alte Nachricht in Francesco Scanellis „Microcosmo" (Lib. I, Cap. IV, p. 72) nennt ein Gemälde, das Venusti nach Michelangelos

Entwurf angefertigt. Es war dereinst im Stadthause zu Forlì (vgl. Passavant: Kunstreise S. 236). Ein solches Bild, nach dem späteren Londoner Entwurf Nr. IX, befindet sich heute in der Sammlung des Herrn Fairfax Murray in London.

Michelangelos Zeichnungen sich schon unter dem Einflusse des Umganges mit Vittoria Colonna entworfen zu denken, wie Frey es möchte, geht nicht an, da sie vor dieser Zeit entstanden sind. Man könnte höchstens annehmen, dass die Wiederaufnahme des Themas in dem späteren Londoner Entwurf auf die Anregung Vittorias zurückzuführen sei. Doch bleibt dies fraglich.

XIII

Die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel

Der figurenreiche Entwurf zu dieser Darstellung befindet sich, mit einigen für ihn dienenden Vorstudien, in London. Da es sich um bedeutsame Veränderungen nicht handelt, genügt eine kurze Anführung.

I. London, British Museum 1860—6—16—2 a. Thode 322. Ber. 1517. Abb. Lawrence Gallery Taf. 7. Kreide. Die ganze Komposition in ihrer letzten Fassung. Auf der Rückseite: einige der Figuren.

II. Ebendaselbst. 1860—6—16—2 b. Thode 323. Ber. 1516. Kreide. Es fehlen Gestalten des Hintergrundes und in einzelnen Motiven zeigen sich Verschiedenheiten. Rückseite: einige Figuren.

III. Ebendaselbst. 1860—6—16—2 c. Thode 324. Ber. 1515. Fagan. Auch hier nicht alle Figuren und einige Verschiedenheiten. Rückseite: rechte Seite der Komposition mit angedeuteter Architektur im Hintergrund: Bogen und spiralförmig kanellirte Säulen. Abb. Lawrence Gall. 7.

Die Komposition von I kehrt fast genau in einem Bilde des Venusti in der Nationalgalerie von London (Nr. 1194) wieder. Es befand sich einst in der Galerie Borghese, wurde bei der französischen Invasion von einem Kommissär Rebord erworben, der es an den Kunsthändler Woodburn verkaufte. Von Diesem erwarb es Sir Th. Lawrence (Passavant: Kunstreise 112). Später war es in der Hamilton Collection und wurde auf der Beckett-Denison-Sale 1886 für die Nationalgalerie gekauft. Es zeigt im Hintergrunde eine grosse Architektur, die Venusti aus den kleinen Andeutungen auf III entwickelt hat. Die Geissel in der erhobenen Rechten, eilt Christus in der Mitte nach vorne. Mit der Linken stösst er den

Tisch um, an dem zwei Wechsler sitzen und vor (und neben) dem zwei kauernde Figuren sich befinden. Dahinter sieht man nach rechts flüchtend: eine Frau, die einen Korb mit Geflügel auf dem Kopf trägt, zwei Männer, die einen Ochsen wegzerren, und einen dritten. Rechts vorne eilt ein Mann, eine Last auf dem Kopfe tragend, von dannen, ein anderer mit Gefässen ist auf den Boden gefallen. Links von Christus flüchten vier Figuren: ein Mann, eine Frau mit dem Korb auf dem Kopf, ein mit einer grossen Schale auf dem Boden Knieender und ein Sichumschauender, der eine Schale mit Gegenständen auf dem Kopf trägt. Ganz links fährt ein Mann, der einen Beutel in der Hand, auf einem Tisch sitzt, auf; neben ihm beugt sich ein Jüngling über den Tisch. (Diese Beschreibung ist nach der Zeichnung gemacht.)

Die Zeichnungen sind in den vierziger Jahren entstanden; der Gedanke, den Vorwurf zu behandeln, dürfte in Unterhaltungen, die der Meister über die Reinigung und Reform der Kirche mit Vittoria Colonna hatte, wurzeln.

Auf die „Vertreibung der Wechsler" bezog Robinson eine Federskizze in Oxford (Nr. 71. Thode 445. Ber. 1573), welche, drei erschreckt einem Angriff ausweichende Männer zeigend, mit Skizzen zusammengehört, die in der Casa Buonarroti sich befinden (V, 17, 18. XIII, 67. 68. VIII, 38). Berenson hielt es für möglich, dass auch diese Studien für die „Vertreibung" seien (oder für die Bekehrung Sauls). Ich wies oben (II, S. 80) diese Annahme mit dem Hinweis darauf, dass die Gestalten alle von oben bedroht werden, zurück und bemerkte, dass man an die „Bekehrung Sauls" oder den „Engelsturz", vielleicht auch an die „Eherne Schlange" denken könne.

Eher möglich erscheint es, zwei in Feder skizzirte Figuren auf einem Blatt der Uffizien in Florenz (144, 618. Thode 213. Ber. 1398. Phot. Br. 198) als Entwürfe für zwei Wechsler zu betrachten. Die eine, vom Rücken gesehen, sich duckend, scheint im Laufe auf das Knie zu sinken, die andere, von vorne gesehen, über einen Gegenstand am Boden gestürzt zu sein.

Auch einige Kreideskizzen in Oxford (Nr. 69. Thode 441. Ber. 1571. Sidney Colvin: Sel. drawings. Phot. Br. 83) könnten, wie Robinson bemerkte, für die Komposition gedient haben. Sie befinden sich auf einem kleinen Blatt, das in das grössere mit Studien für den „Traum" (s. oben II, S. 377) eingefügt ist. Eine nach vorne schreitende Figur hat Ähnlichkeit mit dem Christus, auch eine zweite in etwas veränderter Haltung. Die anderen sind undeutlich.

Bekannt war die Komposition auch dem Maler eines Gemäldes der Wiener k. k. Galerie (Nr. 100, v. Engerth 541), das, nicht mit Recht, dem Vasari zugeschrieben wird.

XIV

Die Verkündigung

Von zwei Gemälden, die Marcello Venusti nach Entwürfen Michelangelos ausgeführt, berichtet Vasari: „Messer Tommaso liess von Michelangelo viele Zeichnungen für Freunde anfertigen, so für den Kardinal di Cesis das Gemälde mit der Verkündigung des Engels an Maria, eine Erfindung neuer Art, das dann von Marcello Mantovano in Farben ausgeführt und in der Marmorkapelle, die jener Kardinal in S. Maria della Pace hatte errichten lassen, aufgestellt ward; wie auch eine andere Verkündigung, gleichfalls von Marcellos Hand auf einer Tafel in S. Giovanni in Laterano ausgeführt" (aus Versehen nannte ich in den Annalen S. 476 Clovio statt Venusti). „Die Zeichnung hierfür besitzt der Herzog Cosimo de' Medici, die nach dem Tode des Meisters von seinem Neffen Lionardo Buonarroti Seine Exellenz geschenkt erhielt, und die Dieser wie einen Christus, der im Garten von Gethsemane betet, gleich Kleinodien schätzt" (VII, 272). Die Angabe bezüglich des Bildes im Lateran und der Zeichnung wird von Vasari in dem „Leben verschiedener italienischer Künstler" (VII, 575) wiederholt, und im Leben Marcantons (V, 432) erwähnt er einen Stich Beatrizets nach einer die Verkündigung darstellenden Zeichnung des Meisters. — Die an Cosimo geschenkte Zeichnung für das Bild im Lateran wird nach dem Tode Michelangelos angeführt, wie es scheint, mit noch einer anderen oder mehreren des gleichen Vorwurfes: „certi disegni piccoli di quelle Nuntiate et del Cristo che ora all'orto" (Danieles Brief vom 17. März 1564. Gotti I, 358). Michelangelo hatte sie Jacopo del Duca und Michele Alberti geschenkt, von denen sie Lionardo erwarb.

1. Die Verkündigung in S. Giovanni in Laterano.

Das grosse Gemälde des Venusti befindet sich noch heute dort in der Sakristei. In einem Gemach mit Bett im Hintergrunde steht links, von vorne gesehen, die Jungfrau, den rechten Fuss auf die Stufe des Betpultes gestellt, auf das sie den rechten Ellenbogen mit erstaunt erhobener rechter Hand stützt; die Linke streckt sie mit einer Gebärde, die halb begrüssend, halb die Botschaft aufnehmend ist, nach dem Engel aus, der sie mit gesenktem Kopf anschaut. Sie trägt ein rothes, enganliegendes Untergewand und einen hellblauen, in einem Bausch um die Hüften gelegten Mantel. Das Haar ist über dem Ohr in einen Zopf geflochten und von einem grauen Tuch bedeckt, das durch einen diademartigen blauen Wulst (mit dem uns aus Zeichnungen wohlbekannten

Ohrzipfel) umfasst wird. Beschwingten Laufes eilt, von rechts hinten herkommend, der schlanke, grosse Engel mit blauen Flügeln auf sie zu, die Rechte mit erhobenem Zeigefinger nach ihr ausgestreckt, die Linke an dem bauschartig um die Hüfte gelegten, wehenden, gelb und rosa schillernden Mantel, der Brust, Arme und Unterbeine bloss lässt. Der von kurzem blonden Haar umlockte Kopf blickt eindringlich auf Maria. Von oben kommt in gelber Glorie die Taube.

Der Vorgang ist von geheimnissvoller Grossartigkeit: durch den mächtigen Leib der Jungfrau geht die erhabene Bewegung eines Empfangens. Die Hand des stürmisch nahenden Himmelsboten scheint Leben auszuströmen, wie die Hand Gottvaters in der Schöpfung Adams. „Das Wort ward Fleisch.“ — Ob Michelangelo selbst hier wie in der anderen Darstellung ausnahmsweise dem Engel Flügel gegeben hat? Das ist wohl bestimmt anzunehmen, da später zu erwähnende ächte Entwürfe den geflügelten Engel zeigen.

I. Eine die zwei Figuren wiedergebende Kreidezeichnung befindet sich in Florenz (Nr. 229. Thode 239. Ber. 1644. Phot. Alin. 173). Lange genoss sie des Ruhmes, das Original von Michelangelo zu sein, da sie offenbar mit der von Lionardo Buonarroti dem Herzog Cosimo geschenkten Zeichnung zu identifiziren ist. Heute wird sie wohl allgemein für eine Kopie gehalten. Sie könnte von Venusti herrühren. Dann müsste man mit Berenson annehmen, dass schon Lionardo sich getäuscht und das Blatt, wie auch das „Gethsemane“, zwar im Besitze Michelangelos sich befunden habe, beide aber von Venustis Hand stammen. Dass diese Annahme etwas Bedenkliches hat, wird man freilich nicht leugnen können.

Auf Michelangelos Zeichnung, nicht auf das Gemälde, geht der Stich Beatrizets (B. 12, Dum. 5) zurück, der nicht, wie jenes, im Hoch-, sondern im Breitformat gehalten ist und die Figuren weiter von einander entfernt im Gegensinne zeigt. Er ist bezeichnet: M. Angelus invent. N. Beatricius Lotaringus incidit et formis exc. Romae Antonio Lafrerii.

Eine kleine Wiederholung des Gemäldes befindet sich in Apsley House in London. (Vgl. Passavant, Kunstreise S. 75. Waagen, Kunst und Künstler II, 109.) Eine solche gehörte einst den Gonzagas in Mantua nach einem Stiche, bez. Petrus Barberinus delin. Hieronymus Rossi sculp. Romae sup. perm. anno 1720, Clemens XI. von H. C. gewidmet. (Passerini, Bibliografia S. 175.) Duppa meinte, der Künstler sei durch Dantes Schilderung des Reliefs im X. Gesange des Purgatorio (v. 34 bis 45) inspirirt worden. Sie lautet:

L'angel che venne in terra col decreto
Della molt'anni lagrimata pace,
Ch'aperse il Ciel dal suo lungo divieto,
Dinanzi a noi pareva si verace
Quivi intagliato in un atto soave,
Che non sembiava imagine che tace.
Giurato si saria ch'ei dicess' Ave;
Perchè quivi era immaginata Quella,
Ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave,
Ed avea in atto impressa esta favella,
Ecce ancilla Dei, si propriamente,
Come figura in cera si suggella.

Die Beschreibung des Vorganges ist doch zu allgemein, als dass man eine Beeinflussung des Künstlers durch sie annehmen könnte. Eher möchte ich es für möglich halten, dass ein Sonett Vittoria Colonnas ihn angeregt hat (Ed. Barbera S. 254, Nr. CIV, vgl. auch ein anderes auf die Verkündigung S. 235, Nr. LXXXV):

Angel beato a cui il gran padre espresse
L'antico patto, e poi con noi quel nodo
Che diè la pace, la salute e 'l modo
D'osservar l'alme sue larghe promesse;

Lui ch'al pietoso ufficio pria t'elesse
Con l'alma inchino, e con la mente lodo,
E dell'alta ambasciata ancora io godo,
Che'n quel virgineo cor sì ben s'impresse.

Ma vorrei mi mostrasti il volto e i gesti,
L'umil risposta e quel casto timore,
L'ardente carità, la fede viva

Della donna del cielo, e con che onesti
Desiri ascolti, accetti, onori e scriva
I divini precetti entro nel core.

Die auf das Herz Marias gerichtete Hand des Engels im Gemälde entspricht der Schilderung, wie die göttliche Botschaft sich in das jungfräuliche Herz eindrückt.

2. Die Verkündigung, einst in S. Maria della Pace.

Sie ist, noch von Duppa gekannt, heute verschollen. Kleine Bilderwiederholungen giebt es. Ich stelle in den Vordergrund jenes in der Nationalgalerie des Palazzo Corsini in Rom (Nr. 591). Maria, in gegürtetem rothen Gewande und einem über die linke Schulter gezogenen, um den Unterkörper geschlagenen Mantel, den Kopf mit einem kunstvoll drapirten, durch ein blaues Band gehaltenen Tuch bedeckt, sitzt links (vom Beschauer), etwas nach links gewandt, neben einem altarartigen Betpult. Sie hat eben in einem Buche gelesen, das sie in der Rechten auf dem Altar hält und wendet

sich nun, die Linke erhebend, erschrocken zu dem Engel, der von rechts oben dicht zu ihr auf grossen Schwingen herabschwebt, die rechte Hand nach ihrem Kopf zu ausstreckt und die Linke unter der Brust hält. Er ist in einen violett schillernden Mantel gekleidet, der die Brust und die Arme bloss lässt. In dem Gemache hinten das Bett und Ausblick durch eine Thür auf ein Gebäude. Auf dem Altar, in dessen schrankartiger Öffnung Gefässe sind, steht die Bronzestatuette eines Moses, der mit beiden Händen die Gesetzestafeln zerschmettert.

Zwei ächte Studien zu der Komposition sind erhalten.

II. London, Brit. Mus. Malcolm 78. 1895—9—15—516. Thode 362. Ber. 1534. Kreide. Maria, fast unbekleidet, sitzt an dem altarartigen Betpult, auf das sie den rechten Ellenbogen stützt. Sie dreht sich aber hier nicht nach rechts um, sondern schaut nach links, wo über dem Pult der Engel direkt zu ihr heranschwebt. Rückseite: anderer Entwurf für den Engel, der von rechts schreitend gedacht ist (nur der Oberkörper). — Dies war offenbar der erste, in den Motiven noch einfache Gedanke, der einen zugleich grossen und anmuthigen Ausdruck fand.

III. London, Brit. Mus. 1900—6—11—1. Thode 340. Ber. 1519. Der zweite Entwurf, von Berenson irrig auf die Madonna im Lateran bezogen. Auch hier sitzt Maria etwas nach links gewandt neben dem Betpult, doch wendet sie sich, sich neigend, nach rechts dem (nicht angegebenen) Engel zu, die Linke gesenkt ausstreckend, das Haupt gesenkt, mit der Rechten ein Buch auf dem Pult haltend (zuerst war der rechte Arm tiefer nach unten gehalten gedacht). Der Körper, durch ein dünnes Gewand hindurch sichtbar, wirkt wie nackt. Um die Schultern ist ein Mantel geschlungen, der um den linken Oberschenkel gezogen ist. Auch diese Stellung befriedigte Michelangelo nicht und er liess nun, wie es im Gemälde zu sehen ist, die Gestalt erschreckt auffahren und nach oben schauen.

Die definitive Gestaltung, genau wie im Gemälde, erscheint in folgender Zeichnung.

IV. Heutiger Besitzer unbekannt. Früher in der Sammlung Lawrence, in dessen „Gallery" das Blatt abgebildet ist, später bei Charles Robinson. (Thode 377. Ber. 1696.) Die beiden Figuren sind, und zwar sehr sorgfältig, ausgeführt, das Betpult, die Mosesstatue und die Gefässe im Innern nur angedeutet. Berenson glaubt, dass auch dieser Entwurf, wie der in den Uffizien, von Venusti ist. Dies ist möglich, erscheint er auch der Verkündigung in den Uffizien weit überlegen. Nach der Abbildung wird man ihn jedenfalls nicht ohne Weiteres dem Meister selbst geben dürfen.

An die Statue des Moses wurden Jacobsen und Ferri, sowie Berenson, erinnert durch eine Kreideskizze in den Uffizien 147, 18729. (Thode 223. Ber. 1399 G. Abb. Jacobsen und Ferri, Taf. XII.) Sie stellt einen nackten älteren Mann dar, der etwas nach links gewandt sitzt, mit der Linken ein Buch auf dem Knie hält, die Rechte erhebt und mit ein wenig gesenktem Kopf abwärts schaut Als Studie für Moses diente sie keinenfalls. Ich erwähnte sie oben (I, S. 94) gelegentlich des Matthäus, weil die beiden verdienstvollen Entdecker unbekannter Michelangelo'scher Zeichnungen anfangs an jene Statue gedacht hatten. Sie machten weiter auf Verwandtschaft mit den Bobolisklaven aufmerksam, Berenson auf eine solche mit dem Moses und dem Ezechiel. Auch ich vermag keine nähere Bestimmung zu geben, doch meine ich, dass der Entwurf doch in spätere Zeit anzusetzen ist, wenn auch nicht in die späteste der Apostelentwürfe für S. Peter in Haarlem, an die man, wie schon bemerkt worden ist, auch erinnert werden kann. —

Eine Wiederholung des Bildes sah Passavant bei dem Kunsthändler Woodburn in London (Kunstreise S. 75), vielleicht das Exemplar, welches von Vasi in seinem Itinerario 1791 (S. 378) im Palazzo Borghese erwähnt ward. Eine dritte befindet sich, wenn mein Gedächtniss nicht trügt, im Seminario zu Venedig. Vielleicht ist sie identisch mit dem im XVIII. Jahrhundert in Venedig erwähntem Bilde, das von Giovanni Vitalba gestochen wurde, bez. Mich. Ang. Buonarota invenit et pinxit. Haec elaboratissima tabula extat in celebri collectione Salvatoris Bartholomaei Orsetti cons. et adv. Veneti. Joann. Vitalba sculp. reverenter D. A. S. 1781.

Die Zeichnung und die Kompositionsweise lassen keinen Zweifel darüber, dass die Verkündigungsdarstellungen sehr spät, in den fünfziger Jahren, entstanden sind.

3. Zwei andere Entwürfe.

Beide haben nichts direkt mit den Gemälden für den Lateran und für S. Maria della Pace zu thun.

V. Florenz, Uffizien 147 F., 18723. Thode 222. Ber. 1399 F. Jacobsen und Ferri Taf. XI. Auch Rivista d'arte II, 37. Kreideskizze. Maria sitzt im Profil nach links gewandt, in die Höhe schauend. Sie hat das linke Bein nach hinten gekrümmt, die rechte Hand im Schooss und den linken Arm auf die Lehne ihres Sitzes gelegt. Jacobsen und Ferri fragen sich, ob die Figur für eine Verkündigung oder für eine Lünette der Sixtina bestimmt war. Berenson meint das letztere, falls sie überhaupt von Michelangelo gezeichnet sei. An der Ächtheit zweifle ich nicht. An eine Lunette zu denken, so gut die Gestalt in eine solche der Komposition nach passt, hindert

mich der doch offenbar auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Blick und die Technik, die mir auf eine spätere Zeit zu deuten scheint. Die Annahme, es sei die Maria einer Verkündigung, dünkt mich höchst wahrscheinlich. Dann hätten wir hier den Entwurf zu einer sehr ruhig gehaltenen Darstellung der Szene, der Michelangelo schon in einer früheren Periode seines Lebens (etwa in den dreissiger Jahren?) mit dem Vorwurfe beschäftigt zeigt.

VI. Oxford, Univ. Gall. 74. Thode 448. Br. 1575. Kreide. Die schöne, reich behandelte Zeichnung zeigt insoferne gleichsam eine Verbindung der Motive in den von Venusti gemalten Kompositionen, als Maria links sitzend, der Engel rechts schreitend dargestellt sind. Maria erhebt die Rechte und streckt die Linke aus; der Engel bewegt die Rechte zu ihr hin und hält die Linke vor der Brust. Sein linkes Spielbein ist in zwei verschiedenen Stellungen skizzirt. Verglichen mit jenen anderen Entwürfen erscheint die Handlung hier ohne Erregung, feierlich gehalten. Von einer Notiz, die auf dem Blatte befindlich, lese ich . . . vei . . . al pictore p. dio dio a pasquino per (mandare?) a chastel durante ... legnio. Berenson schliesst mit Recht aus dem Worte Casteldurante, dass die Zeichnung nach Urbinos Tod (3. Dez. 1555), also frühestens 1556, als Cornelia, Urbinos Gattin, nach Casteldurante gezogen war, entstanden sein muss. Auch der Stil weist auf die späte Zeit. So wird es wahrscheinlich, dass sie eine letzte Beschäftigung des Meisters mit dem Sujet der Verkündigung verräth.

XV

Das Gebet in Gethsemane

Es wurde bereits erwähnt, dass Lionardo Buonarroti eine Zeichnung dieses Inhaltes nach dem Tode Michelangelos von Jacopo del Duca und Michele Alberti, denen sie der Meister gegeben, erwarb und dem Herzog Cosimo schenkte, wovon auch Vasari weiss (s. oben II, S. 456). Zahlreiche Gemäldekopien sind erhalten, in denen die Landschaft, zumeist übereinstimmend, vermuthlich von Venusti geschaffen, auf hügeligem Terrain Jerusalem mit dem Rundbau des Tempels und Ruinen zeigt. Nur das Figürliche giebt den Entwurf des Meisters wieder.

Christus ist zweimal dargestellt. Einmal sehen wir ihn, ganz en face, auf einer kleinen Bodenerhöhung knieen, die beiden Hände vor der Brust erhoben und bewegt, die rechte wie mit einer Gebärde

der Ergebung, die linke mit einer des Sprechens; der Blick ist gesenkt. Das andere Mal schreitet er hinter der Erhöhung lebhaft nach rechts hinten gewandt zu den drei Jüngern, die Rechte mit weisendem Zeigefinger ausgestreckt. Sein Haar fällt hier wie dort in Locken in den Nacken. Zwei der Jünger schlafen: links Johannes in ärmellosem Werkrock, den Mantel über den Hinterkopf gezogen, in sitzender Stellung mit tief gebeugtem rechten Knie und nach links niedersinkendem Oberkörper und Haupt, den rechten Arm auf dem Bein aufgestützt, den linken schlaff gesenkt; rechts Petrus, sitzend gelagert mit aufgestütztem linken Bein, den Kopf mit offenem Munde gegen den erhobenen linken Arm gelehnt, der rechte Arm herabhängend, in Gewand mit kurzen Ärmeln und um den Kopf gezogenem Mantel. Hinter ihm hat sich eben Jakobus erhoben, den Mantel über dem Haupte; er verbeugt sich, die gekreuzten Hände über der Brust, vor Christus, auf Dessen Worte lauschend.

Folgende kleine Gemälde sind mir bekannt geworden.

A. Berlin, Kais. Friedr. Mus. Depot. Nr. 289. Aus der Sammlung Solly. Hintergrund Landschaft mit Jerusalem und dem Templum Salomonis. Wohl nicht von Venusti.

B. Genua, Gall. Balbi Senarega.

C. Rom, Gall. naz. Palazzo Corsini. Landschaft mit Gebäuden.

D. Rom, Gall. Doria Nr. 420. Landschaft mit Gebäuden. Nicht von Venusti. Daniele da Volterra?

E. Schleissheim, K. Galerie Nr. 973. Von derselben Hand wie D.

F. Wien, K. K. Galerie Nr. 99 (v. Engerth 304). Aus dem Kunstbesitze Karls VI.

G. Wien, Galerie Czernin. Nr. 28. Von einem vlämischen Meister.

Erwähnt werden im XVIII. Jahrhundert ein Exemplar im Palazzo Giustiniani in Rom (v. Ramdohr III, 43) und eines in der Sammlung des Herzogs von Orléans (Description des Tableaux du Palais royal 1727, Abb. Galerie du Palais royal I), das auf der Vente in London für 52 Guineen verkauft ward. (Waagen: Kunst und Künstler I, 496.)

Von Zeichnungen kommen folgende in Betracht:

I. Oxford, Univ. Gall. Nr. 70, 2. Thode 443. Ber. 1572 A. Kreide. Studien für die schlafenden Jünger. Keine von ihnen ist in dem definitiven Entwurfe benutzt worden. Da sich einmal aber auf dem Blatte eine Skizze dreier nebeneinanderhockender Schlafender befindet, kann es nicht zweifelhaft sein, dass die Studien für ein „Gethsemane“ bestimmt waren. a. Von vorne gesehen Sitzender, linker Arm vor der Brust, Kopf auf linke Schulter gesenkt. b. Liegender, Kopf auf Arme (auf eine Erhöhung) gelegt. c. Ganz vorgebeugt mit gesenktem Kopf Hockender. d. Erwacht nach hinten sich Umwendender. e. Nach halb links gewandt Sitzender, rechter Arm auf Bein,

Kopf leicht geneigt. f. Etwas nach rechts gewandt Sitzender, erwacht, die Arme nach links ausstreckend. g. Liegender, den Oberkörper aufgestützt, von hinten gesehen. h. Drei neben einander Schlafende: die zwei links von vorne gesehen, den Kopf auf den Arm tief gesenkt, der rechts halb von hinten gesehen mit gesenktem Kopf.

II. Florenz, Uffizien 230 (Cat. II). Thode 240. Br. 1645. Kreide. Hier ist die definitive Komposition gegeben. Man hat in dem Blatte die Zeichnung zu erkennen, die Lionardo Herzog Cosimo, zusammen mit der Verkündigung, schenkte. Es gilt bezüglich ihrer dasselbe, wie für die letztere. Sie scheint, wie Berenson behauptet, eine Venusti'sche Kopie nach einem Original des Meisters zu sein.

Ein Stich, der sich im Besitze des Geheimrath Ruland in Weimar befand (Abb. Steinmann: Sixt. Kap. II, S. 528) und in reicher Rahmung den Kopf Christi mit geschlossenen Augen zeigt, giebt offenbar den Christuskopf des Gethsemane wieder. Er ist bez.: Michael Angelus Bonarotus inv. und trägt in einer Kartusche die Worte: Ego sum via, veritas et vita.

Auch diese Komposition muss, dem Stile nach, von Michelangelo spät, in den vierziger oder fünfziger Jahren, geschaffen worden sein. Bemerkenswerth ist, dass er dem betenden Christus nicht den Engel, auch nicht den Kelch erscheinen lässt, also den Vorgang als einen rein innerlichen uns veranschaulicht. Der Schilderung der Evangelien nach Matthäus und Markus, nicht der des Lukas die Inspiration entnehmend, brach er mit der künstlerischen Tradition. Die Maler haben das Eingreifen des Überirdischen durch einen den heiligen Kämpfer umgebenden grossen Lichtschein angedeutet.

Unter den Sonetten Vittoria Colonnas findet man ein dem Gebet in Gethsemane gewidmetes (Ed. Barbera S. 273, Nr. CXXIII):

Quando 'l Signor nell'orto al Padre vôlto
Pregò per lo mortal suo chiaro velo,
D'intorno al cor gli corse un freddo gelo
Volgendo a' cari amici il mesto volto,

E trovò ciascun d'essi esser sepolto
Nel sonno; chè ogni vero ardente zelo
Dormiva in terra, e desto tutto in cielo
S'era al suo danno e nostro ben, raccolto.

Ond'allor per destar la pigra terra,
E quetar là su il ciel, riprese ardire,
Com'uom ch'a grande ed alta impresa aspira.

E intrando in mezzo la spietata guerra
Tolse agli amici in quel sì bel morire
Il grave sonno, ed al gran Padre l'ira.

Gedanken, wie die hier ausgesprochenen, mögen den Meister bewegt haben, als er neben dem Gebet das Erwecken der Jünger, die Befreiung der Menschheit von tiefem Schlafe, darstellte.

XVI

Christus und die Samariterin

Die Angabe Vasaris, dass Michelangelo diese Darstellung für Vittoria Colonna gemacht, findet ihre Bestätigung in einem Briefe der Marchesa vom 20. Juli 1541. (Ferrero und Müller: Carteggio S. 268. Frey: Dicht. S. 534.) Da heisst, es: pregando quel Signore, del quale con tanto ardente et humil core mi parlaste al mio partir da Roma, che io vi trovi al mio ritorno con l'imagin sua si rinovata et per vera fide viva nel'anima vostra, come ben l'avete diposita nella mia Samaritana.

Weder die Zeichnung selbst, noch eine Studie zu derselben ist uns erhalten (das Blatt im Louvre Nr. 766 ist eine Kopie). Wir kennen den Entwurf aber aus Skizzen und Gemäldekopien.

Stiche.

1. Von Adam Ghisi. Bez. Mich. Ang. inv. A. M. F.
2. Von N. Beatrizet (B. 17). Bez. N. B. L. Mich. Ang. inv. — Kopie A im Gegensinne: A. L. F. (Antonii Lafrerii Formis.) — Kopie B. Im gleichen Sinne. „Dixit Jesus Mulieri Samaritanae.“ Folgt der Spruch: qui bibit ex aqua.
3. Von Marius Kartarus (P. 29). Kopie nach Beatrizet. Bez. Mich. Ang. inv. Ferando Bertelli exc.
4. und 5. von unbekannten Stechern, erwähnt von Portheim (Rep. f. Kunstw. 1889. XII, 156).

Gemälde wurden mir folgende bekannt:

6. Liverpool, Institution. Grau in grau ausgeführt. Stammt aus der Sammlung des Königs von Neapel in Capodimonte. Ottley brachte es nach England (Waagen: Kunst und Künstler II, 393).
7. Wien, Akademie der bildenden Künste Nr. 497. Niederländische Kopie.
8. Wien, Galerie Czernin Nr. 34.

Passavant sah ein Exemplar in Devonshirehouse (Passavant, Kunstreise S. 71).

Auf einem Brunnen vor einem Baum sitzt rechts Christus. Er wendet sich, die Linke auf der Brust, die Rechte sprechend ausgestreckt, zu der von links heranschreitenden Samariterin, die, auf die Stufe des Brunnens tretend, in der Rechten ein Gefäss trägt und mit der Linken in den Brunnen deutet. Dahinter Landschaft.

XVII

Christus am Kreuz

In zwei Darstellungen fand des betagten Meisters tief erregtes religiöses Empfinden den ergreifendsten und mannichfaltigsten Ausdruck: in der Erlösungsthat Christi am Kreuze und in seiner Beweinung durch die Mutter und die Freunde. Eine grössere Anzahl erhaltener Originalzeichnungen und Kopien nach solchen verräth die innere Nothwendigkeit, aus welcher er in den vierziger und fünfziger Jahren das in ihm lebende Bild des Gekreuzigten in immer neuer Gestaltung zu formen bemüht war. Jeder Entwurf zeigt die übermächtige Kraft seines Erlebens und es giebt nicht zwei, welche in den Gestalten Christi, der Maria und des Johannes die gleichen Motive brächten. Seit seiner Jugend, da er das Kruzifix für S. Spirito schnitzte, hatte er es, in künstlerischer Scham, fast ganz vermieden, den qualvollen Vorwurf zu behandeln. Nur eine Studie, unsere Nr. II, ist uns bekannt. Vittoria Colonnas Bitte ist es gewesen, die ihn veranlasste, sich ihm wieder zu nahen und ihm, wenn auch nur in Zeichnungen, die unbegränzte Ausdrucksfähigkeit seiner höchstentwickelten Kunst dienstbar zu machen. Und von jenem Augenblicke an hat er sich von diesen Vorstellungen nicht mehr frei machen können. Mit ihnen sich verbindend herrschten die Bilder der Pietà in seiner Phantasie. Aber — wie bedeutungsvoll ist dies nicht für die Erkenntniss künstlerischer Probleme! — nur in Zeichnungen hat er den Gekreuzigten behandelt, indessen er die Pietà im Stein zu bilden sich getrieben sah. Und wie bedeutungsvoll ist auch das Andere, dass er, alle Tradition durchbrechend, in jenem ersten Crucifixus für Vittoria den furchtbaren Todeskampf selbst, in allen folgenden Entwürfen aber die im Tod gewonnene Erlösung dargestellt hat!

„Er machte auch aus Liebe zur Marchesa einen Jesus Christus am Kreuz, nicht als einen Todten, wie er gewöhnlich dargestellt wird, sondern in der Bewegung eines Lebendigen, wie er das Haupt zum Vater erhebt und zu rufen scheint: ‚Eli, Eli!‘ Und so sieht man seinen Körper, nicht wie im Tod erschlafft niedersinken, sondern lebend und mit Bewusstsein in herbsten Qualen sich krümmen.“ Auch Vasari, wie Condivi es in diesen Worten thut, sagt, dass in dieser „göttlichen Schöpfung“ Christus dargestellt sei, wie er, das Haupt erhoben, seinen Geist dem Vater empfiehlt.

In mehreren, zwischen 1538 und 1541 von Vittoria und Michelangelo gewechselten Briefen ist die Rede von der Zeichnung (siehe II. Band meines Michelangelowerkes S. 402 ff. nach Ferrero und Müller: Carteggio di Vittoria Colonna S. 207—209. Lett. 515. Frey:

Dichtungen 534f.). In dem ersten kurzen bittet die Marchesa, „ihr ein wenig das Kruzifix, wenn es auch noch nicht vollendet ist, zu schicken", denn sie möchte es den Edelleuten des Kardinals von Mantua zeigen. Als sie es nicht erhielt, scheint sie Tommaso Cavalieri um seine Vermittlung gebeten zu haben, was der Meister ihr als eine ihm zugefügte Kränkung vorwirft. Als sie die Zeichnung erhalten hat, giebt sie ihrer Bewunderung Ausdruck: „ein besseres, lebendigeres und vollendeteres Bild kann man nicht sehen, und wahrlich, niemals könnte ich mir erklären, wie zart und wunderbar es gemacht ist." Sie verhandelt mit ihm darüber, wer es als Gemälde ausführen solle. In einem weiteren Briefe spricht sie wieder von einem „Christus", der offenbar auf ihren Wunsch von dem Künstler noch verbessert worden ist, und sie erwähnt den Engel zur Rechten, der viel schöner sei. Es ist ungewiss, ob es sich hier auch um den Gekreuzigten handelt, oder um die Zeichnung der Pietà, auf welcher ja auch Engel neben dem Heilande angebracht sind. Der Ausdruck „Christus" spricht freilich mehr für den Crucifixus. Und die Frage wäre erlaubt, ob sie noch eine zweite, diesen Vorwurf behandelnde Zeichnung erhalten hat. Wie aus zweien ihrer Sonette (Ed. Barbera CCV und CCVI) hervorgeht, hat sie eine solche Zeichnung dem Kardinal Pole geschenkt. Eine Kopie nach dem Crucifixus hat Cavalieri von Marcello Venusti anfertigen lassen; sie gelangte in die Farnesesammlung und mit dieser nach Neapel (heute in Capodimonte).

Die erhaltenen Zeichnungen lassen sich in zwei Gruppen scheiden, in die des lebenden und die des todten Christus. Die erste ist nur durch einen Typus vertreten, die zweite umfasst verschiedene Typen. Hiernach ist die Übersicht anzuordnen, zugleich aber zu bemerken, dass wir drei Kompositionsformen finden: der Gekreuzigte allein, — zwei Engel neben dem Kreuze, — Maria und Johannes zu dessen Seiten.

A. Christus im Todeskampf. Vittoria Colonnas Zeichnung.

I. London, British Museum. Malcolm 67. 1895—9—15—504. Thode 353. (Von Ber. nicht erwähnt.) Kreide. Früher in den Sammlungen Lawrence und König von Holland. Die herrliche, auf das Sorgfältigste durchgeführte Originalzeichnung. Christus, die Arme wagrecht ausgestreckt, den Oberkörper etwas nach links gewendet, den Unterkörper etwas nach rechts ausgebogen, erhebt das schmerzbewegte Haupt nach rechts oben, den Leidensblick gen Himmel gerichtet, den Mund geöffnet. Der Fuss des rechten, etwas gekrümmten Beines ist über den linken gelegt. Um die Hüfte ist eng sich anschmiegend ein dünnes, schmales Tuch gezogen. Am Fusse

des Kreuzes liegt ein Schädel. Unter dem rechten Arme fliegt, in halber Figur gesehen, ein Engel, den Kopf schmerzlich in die rechte Hand gelegt, mit der Linken auf die Seite des Erlösers weisend (in der die Wunde nicht angegeben ist), unter dem linken ein anderer, zum Beschauer gerichtet, jammernd die geballten Hände an die Wangen legend.

Eine Kopie der Zeichnung wird in Oxford bewahrt: Nr. 73. Thode 447. Abb. Fisher II, 7. Springer II, 308. Phot. Br. 84, eine andere im Louvre (732). Solche Kopien hat, wie es scheint, Michelangelo unter seinen eigenen Augen anfertigen lassen. Denn in einem jener Briefe der Vittoria befindet sich folgende Stelle, die ich im zweiten Bande meines Michelangelowerkes (S. 403) noch nicht richtig verstanden hatte: „per il che ho risoluta di non volerlo di man d'altri, et però chiaritemi, se questo è d'altri. Patientia. Se è vostro, io in ogni modo vel torrei, ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parleremo prima, perchè cognoscendo io la dificultà che ce è di imitarlo, più presto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbiate patientia che non son per tornarlo più." (Cart. 208.) Ich nahm früher das „vostro" im Sinne des Besitzes, es bedeutet aber doch wohl: „von Euch selbst gefertigt". Die Marchesa weiss nicht genau, ob die ihr zur Ansicht übersandte Zeichnung ein Original von des Meisters Hand ist. Ist dies der Fall, will sie sie nicht mehr hergeben — ist sie aber eine Kopie und soll eine Kopie für sie von einem Schüler gemalt werden, so verzichtet sie darauf und will lieber etwas Anderes von Diesem ausgeführt, da sie eine Kopie, welche die Feinheit des Originales wiedergäbe, nicht für möglich hält. —

Dürfen wir die Malcolm'sche Zeichnung oder eine der Kopien in einem Blatte wiedererkennen, das der Padre Pittorino am 2. Februar 1658 an Alfonso IV. d'Este nach Modena sandte? „il famoso Cristo di Michelangelo Buonarrotta, quale appresso di me è stimato uno de' più belli disegni che ogidì si trovano . . . in questo mondo non havevo cosa più cara moralmente ne spiritualmente." (A. Venturi: La R. Galleria Estense 1882, S. 272.) Eine andere solche Zeichnung befand sich damals im Besitze des Conte di Novellara: „un Cristo in croce stimato dobble 30", und wurde vom Padre Pittorino Alfonso am 12. Dezember 1668 als „disegno superbissimo" gerühmt. (Campori: Artisti Estensi S. 105. Venturi a. a. O. 273). Einen dritten „Cristo in croce di lapis nero stimato D. 10" finde ich im Museo Coccapani erwähnt. (Campori S. 105.)

II. Oxford, Christchurch College. Rob. 3. Thode 456. Ber. 1578. Kreide und Bister. Die Studie, welche Christus lebend mit erhobenem Kopf (die Arme nicht vollendet) darstellt, wurde

mit Recht von Robinson in eine frühere Zeit (die der Medicigräber) versetzt. Berenson meint sogar: nicht später als 1515. An sie also hat Michelangelo angeknüpft im Motiv, als er die Komposition für Vittoria entwarf.

Die grössere Zahl alter nach dem Crucifixus gefertigter Stiche beweist die Berühmtheit dieses Werkes. Ich notire folgende:

1. Giulio Bonasone (B. 43). In Landschaft. Bez. rechts: in manus tuas domine. Unten: Michelo Angelo Bonarota, fiorentino inventor. Julio Bonasone f. (Heinecken I, S. 387 n. 19.)
2. Giov. Batt. Franco (B. 13, auch Kopie). Bez. Michel Angelus Inventor Venetiis. (Heinecken 19a.)
3. Pietro Paolo Palumbo. Bez. Ho Mors ero mors tua. Palombus excudebat Romae 1585. Mich. Ang. Bonaroti inv. Auf einer Tafel längeres Gedicht von M. Antonius Muretus. — Späterer Abdruck: Gaspar Albertus successor Palumbi. (v. Heinecken 19d.) — Passerini (S. 195) erwähnt einen Stich, bez. Palumbi Novarien. curabant Romae 1546. Mich. Ang. Bonaroti inv.
4. Unbekannter Meister. Ohne Landschaft und Bezeichnung. (Heinecken 19b.)
5. Nach Bonasone. Bez. Nicolo van Aelst formis. Michel Angelo invent. (Heinecken 19c.)

Von Bildern, welche die Malcolm'sche Zeichnung wiedergeben, kenne ich nur ein einziges.

6. Turin, Pinakothek 128. Dem Daniele da Volterra zugeschrieben. Landschaft mit Stadt im Hintergrunde. Der Himmel dunkel mit Wolken. Nicht von Daniele. Späte Inschrift: Buonarroti fecit. Stammt aus dem Palast des Marchese Durazzo in Genua (jetzt Pal. Reale). Holz. — Es ist also nicht zu identifiziren mit der vom Franzosen Robert Levoyer († in Turin 1630) gemachten Kopie auf Kupfer, die im Inventar des Palastes zu Turin 1635 erwähnt wird: „Nr. 46. Cristo in croce vivo, fra due angioli in nuvole in rame. Vien da Michel Angelo, copia di Roberto. Mediocre." (A. Vesme: Le Gal. naz. ital. III, 36.)

Ob das von Richardson (III, 307) in S. Giovanni in Laterano erwähnte Kruzifix auf die Zeichnung zurückzuführen ist, bleibt unklar.

Vermuthlich war das von Piero da Vinci nach einer Zeichnung Michelangelos kopirte Relief, das Vasari (VI, 125) erwähnt, eine Wiederholung unseres Entwurfes.

Die durch Maria und Johannes bereicherte Komposition.

Zahlreiche, wohl auf das oder die zuerst entstandenen Bilder Venustis zurückzuführende kleine Gemälde beweisen, dass schon von

Michelangelo selbst oder mit seiner Einwilligung von Venusti dem Kruzifix und den Engeln der Malcolm'schen Zeichnung Maria und Johannes hinzugefügt worden sind, und zwar in den Stellungen, die der Meister ihnen selbst in drei Zeichnungen (Johannes in Windsor, Maria im Louvre, Johannes im Louvre) und vielleicht in einem verlorenen, beide Gestalten zeigenden Entwurfe gegeben hat. Maria, von vorne gesehen, schaut zu dem Dulder empor; sie erhebt den linken Arm etwas, wie auf ihn weisend, und streckt den rechten nach unten in Schmerzensbewegung aus. Johannes, in schaudernder, wie fröstelnder Bewegung, ganz en face, kreuzt die Arme über der Brust und scheint mit offenem Munde laut zu klagen. Die Windsorzeichnung, auf welcher der Johannes auch erscheint, bespreche ich später. Hier führe ich die Einzelstudien an.

III. Paris, Louvre 720. Thode 488. Ber. 1595. Kreide. Maria in der angegebenen Haltung. Rückseite: dieselbe Figur, aber ohne Gewandung, leicht skizzirt.

IV. Paris, Louvre 118. Thode 469. Ber. 1582. Kreide. Johannes.

Unter den Gemäldekopien verdient Venustis für Cavalieri gemalte den ersten Platz. Eine Anzahl anderer habe ich notirt, doch würde sich deren Zahl leicht vermehren lassen, da die Komposition für häusliche Andachtszwecke besonders beliebt gewesen ist. Zumeist ist der Hintergrund nächtlich.

1. Neapel, Capodimonte.
2. Augsburg, Galerie. Etwa im Stile Rottenhammers.
3. Florenz, Uffizien. Nr. 1213. Dem Alessandro Allori zugeschrieben. Von Gori (Not. stor. S. 118) und Volkmann (I, 563) erwähnt.
4. Genua, Palazzo bianco. Nr. 32. Wohl von einem Niederländer.
5. Rom, Palazzo Doria. Nr. 286. Wohl von Marcello Venusti.
6. Wien, Galerie Harrach. Nr. 190. Mit Landschaft. Bez. M. A. B. Von einem Niederländer?

In der älteren Litteratur werden folgende Bilder erwähnt: bei dem Rettore des Seminario in Ravenna (Bottari: Raccolta VI, 246), in der Sakristei von S. Peter in Rom (Chattard I, 255), im Palazzo Albani und im Palazzo Rondini (Vasi: Itinerario 1791. S. 231. 44), im Palazzo Borghese zu Rom (Richardson III, 107), im Palazzo Caprara, bei Mons. Bonfigliuoli und bei den Signori Bianconi in Bologna, bei Sig. lo Chiappini in Piacenza (Lanzi: Storia pittorica, 3. Aufl. I, 143), in Leigh Court (Waagen: Kunst und Kunstwerke II, 353). Für Heinse ist ein solches Bild die Veranlassung geworden, der Bewunderung für Michelangelo dem abfälligen Urtheil der Zeit gegenüber leidenschaftlichen Ausdruck zu verleihen. Seine Schilderung verdient, wiedergegeben zu werden. Ardinghello erzählt (Brief aus Rom, Oktober):

„Ich habe vor wenig Tagen ein kleines Gemälde von ihm gekauft, welches vorstellt Christum am Kreuz, wie der Erlöser gesagt hat: ‚Weib, siehe, das ist Dein Sohn!‘ und zu dem Jünger, den er lieb hatte: ‚Siehe, das ist Deine Mutter!‘ Unten auf beiden Seiten mit der Mutter und dem Johannes, sie rechts, dieser links; und an den Armen des Gekreuzigten schweben zwei Engel in einem Gewitterhimmel voll Dunkelheit und Feuergewölk.“

„Christus und die Madonna sind die erhabensten tragischen Gestalten, die ich je in Malerei gesehen habe. Christus ist ein leidender Alexander, Hannibal, Cäsar und was man Grosses und Erhabenes von Menschheit kennt. Ein göttlicher Jüngling, voll Güte für den grossen Haufen, welcher der Menge unterlag, ein Tiberius Gracchus und die Mutter eine Cornelia, voll Geistesstärke und Grösse.“

„O, wie verschwinden alle Madonnen und wie ist selbst Raphael, den ich bewundere und liebe, wie den neueren Apelles, klein dagegen und gewöhnlich! Stellung von ihr, Blick zu ihm, zu seinem schmerzenbändigenden scharfen Auge und hohem Angesicht; herabgehaltene Rechte, voll Kraft und Zorn angehaltener linker Arm, Daumen und Zeigefinger nach dem Jünger hin gerichtet; der Wurf des blauen Mantels über das rothe Gewand: alles harmonirt und macht ein Ganzes. Johannes sinkt vor Schmerz zusammen mit übereinandergeschlagenen, auf die Brust gelegten Händen.“

„Welch Meisterwerk von Zeichnung ist der Körper des Gekreuzigten! Wahrheit bis in die kleinsten Theile, und zugleich Leben und Leiden durchaus in Einheit.“

„Man fühlt hier wirklich etwas von dem, was Vasari im Allgemeinen sagt, der zuweilen so golden beschreibt, ob es gleich wahr ist, dass ihn seine antike Vaterlandsliebe zu Ungerechtigkeiten gegen die drei grossen Apostel der Kunst, Raphael, Tizian und Correggio, verleitet: es ist, als ob ein himmlischer, kraftvoller Genius heruntergekommen wäre und Mitleiden mit allen den Stümpern gehabt und denselben gezeigt hätte, wie ein Christus am Kreuz und eine Madonna und ein Johannes dabei vorzustellen sei. Er ist bis zur Täuschung angenagelt und bewegt sich gerade dazu, wie es sich schickte.“

„Die Mutter ist ein hohes Weib, noch in unverwelkter Schönheit, ihres Adels bewusst, die über die Grausamkeit zürnt, welche man an dem Sohne ausübt, sein ganzes Leiden fühlt mit dem weinenden Feuerblick; aber in der Zerknirschung noch solche Festigkeit und Erleuchtung hat, um erhabner als eine Niobe dabei zu stehen und anzuschauen.“ —

Von Stichen seien die folgenden genannt:

7. Marius Kartarus. Bez. mit Monogr. 1573 und: Michel Angelo Bona Rota inventor.
8. Philipp de Soye. Bez. peccata nostra ipse pertulit ut peccatis etc. Wappen mit Devise: Prudens simplicitas. Spätere Abdrücke: Phil. Thomassinus und Rossi. (v. Heinecken I, S. 388. Bottari VI, 243.)
9. Giulio Sanuto. S. Passerini S. 235, der auch 10 und 11: zwei Stiche unbekannter Meister anführt (S. 196 f.).

B. Christus, im Tode verblichen, gesenkten Hauptes.

Allgemein lassen sich drei Typen unterscheiden. Mehrere der erwähnten Zeichnungen sind bisher nicht beachtet worden.

a. Christus mit wagrecht ausgestreckten Armen.

V. Paris, Louvre. 841. Thode 502. Christus ganz in Vorderansicht, auch der gesenkte Kopf en face gesehen. Eine etwas verwischte ächte Studie in Kreide, bisher nicht erwähnt.

VI. London, British Museum 1859—6—25—552. Fagan XXXIII. Thode 294. Kleine ächte Röthelstudie. Christus ganz in Vorderansicht, Kopf etwas nach links gewandt und nach vorne gesenkt.

VII. Paris, Louvre 842. Thode 503. Ächte Kreideskizze. Die Gestalt etwas von rechts gesehen. Der Kopf mit gebrochenem Auge ist in aufrechter Haltung.

VIII. London, British Museum, Malcolm 73. 1895—9—15—510. Thode 357. Ber. 1530. Phot. Kensington 2271. Kreidezeichnung. Der Körper Christi sinkt etwas herab, die Arme sind aber fast noch wagrecht. Der Kopf ist etwas nach links gesenkt. Links steht Maria, zum Sohne gewandt, das Haupt und die rechte Hand an den Stamm gelegt, rechts tritt Johannes in etwas vorschreitender Bewegung an das Kreuz und streckt, zu Christus emporschauend, die linke Hand aus. Der spät anzusetzende, in der engen Gruppirung der dicht ans Kreuz gedrängten Figuren eigenthümliche Entwurf zeigt eine ähnlich zittrige Behandlung, wie die Darstellung der stehenden Maria mit dem Kinde (s. oben II, S. 430, Nr. IV).

b. Christus mit etwas herabsinkendem Körper, die Arme ein wenig emporgezogen.

IX. Paris, Louvre 843. Thode 504. Sehr ausgeführte Kreidezeichnung, wohl Kopie eines verlorenen Originales. Der Kopf des Dulders mit der Dornenkrone ist nach vorne gesenkt, auch der Leib ganz in der Vorderansicht.

X. Frankfurt, Staedel'sches Institut 3978. Thode 250. Kreide. Wohl Kopie nach verlorener Zeichnung. Auch hier volle Vorderansicht und der Kopf nach vorne gesenkt, doch hängt der Körper tiefer herab.

XI. Ehemals in der Lawrence Gallery. Abb. in dem Woodburnschen Werke. Ob Original? Christus hängt ebenso tief, wie in X, aber der Kopf ist nach links gesenkt, ein Tuch umflattert die Hüfte und der linke Fuss ist über den rechten genagelt. — Eine ähnliche Zeichnung wie diese ward wohl von dem Künstler benutzt, der ein der Schule Bronzinos zugewiesenes Bildchen in Florenz (Brogi 7828) malte. Auch der Christus auf einem Stiche des Philipp Soye geht auf eine solche zurück, nur sind die Figuren der Maria und des Johannes (Gruppe A) hinzugefügt. Der Stich ist bezeichnet: Michelangelus Bonarotus inventor. Philippus Syticus fecit. (Spätere Abdrücke: alla Pace Gir. Jacomo de Rossi formis Roma 1649.)

XII. Oxford, Univ. Gall. 72. Thode 446. Ber. 1574. Abb. Fisher II, 6. Schwarze Kreide, die Pentimenti mit weisser. Hier sind die Arme fast wagrecht, der Kopf sinkt etwas nach rechts vorne herab (zuerst war er nach links gewandt). Die Beine (viele Pentimenti) sind etwas nach rechts gedrängt, der linke Fuss ist über den rechten genagelt. Nach Robinson wären hier die Madonna rechts, Johannes links angeordnet. Ich glaube dies nicht, denn wenn die Gestalten auch unbestimmt, wie tastend angedeutet sind, so sieht man doch, dass die Figur rechts einen nur bis zum Knie reichenden, gegürteten Rock trägt. Es ist also doch Johannes gemeint, der, ganz en face stehend, beide Hände an den etwas gesenkten Kopf legt. Maria, in männlichen Formen gegeben, schreitet lebhaft nach vorne, beide Arme nach unten ausstreckend. Eine grossartige, aber noch nicht zur klaren Gestaltung gelangte Konzeption.

XIII. Windsor. Thode 548. Ber. 1622. Phot. Br. 102. Kreide. Auch hier ist das Haupt Christi nach rechts gesenkt. Die Stellung der Beine (Pentimenti) erscheint noch nicht ganz bestimmt. Auch die Arme sind in verschiedener Haltung gegeben: zuerst waren sie wagrecht ausgestreckt, dann zog der Künstler sie, verschiedene Versuche machend, nach oben. Links steht in schauender Stellung Maria, den Mantel eng um den Kopf genommen, die Arme dicht über der Brust gekreuzt. Mit der Rechten umfängt sie Wangen und Kinn, mit der Linken scheint sie den Mantel vor der Backe zu fassen. Mit wunderbarer Kunst ist so dargestellt, wie sie sich im Schmerz ganz zusammenzieht. Johannes, etwas vorschreitend,

in den Knieen geknickt, erhebt erschreckt beide Hände und schaut, den eigenthümlich bäuerischen Kopf ganz zur Seite gewandt, zu Christus auf.

Ein grosses Gemälde Venustis in der Galleria Borghese zu Rom (Nr. 351) zeigt den Christus von Nr. XI. Für die Figuren der Maria und des Johannes vermag ich in heute erhaltenen Zeichnungen Genaues nicht nachzuweisen. Maria, zu Christus aufschauend, die Hände sprechend bewegt, erinnert an die Maria der Gruppe A; Johannes, ganz von dem Mantel verhüllt, blickt mit gesenktem Kopfe abwärts und faltet krampfhaft die erhobenen Hände.

c. Christus, tief herabhängend, mit hoch emporgezogenen Armen an einem Kreuze, dessen Arme, in Form eines V, schräg nach oben gehen.

An erster Stelle ist eine Zeichnung zu nennen, welche die tief herabhängende Stellung Christi, aber noch nicht die schrägen Kreuzarme zeigt.

XIV. Paris, Louvre 120. Thode 471. Ber. 1583. Phot. Br. 45. Kreide. Die Pentimenti in weisser Kreide. Wir finden hier wieder, wie in V und VI, Christus ganz in Vorderansicht und den Kopf nach vorne gesenkt. Die Arme sind, das eine Mal höher, das andere Mal etwas niedriger emporgezogen. Links Maria, in Bewegung, und vorne mit der Linken den über den Kopf gezogenen Mantel vor der Brust fassend, die Rechte nach unten ausgestreckt; der Kopf im Profil schaut abwärts. Johannes, nur sehr flüchtig angedeutet, senkt gleichfalls den Kopf, gleichfalls nach vorne schreitend; die offene rechte Hand streckt er nach unten, auch die linke.

XV. London, British Museum. Malcolm 72. 1895—9—15—509. Thode 356. Ber. 1529. Phot. Kensington 2314. Schwarze und weisse Kreide. Der Christus entspricht ganz dem von XIV, doch hat das Kreuz hier, wie in den folgenden Blättern, die schrägen Arme. Maria hat die Arme über der Brust gekreuzt, Johannes streckt sie in Angst nach unten aus, ähnlich wie in XIV.

XVI. Paris, Louvre 739. Thode 495. Diese wundervolle, ganz durchgeführte Studie fand bis jetzt keine Beachtung. Der Kopf ist en face gesenkt, die Beine erscheinen hier aber nach links gedrängt.

XVII. Haarlem, Musée Teyler. v. Marcuard Taf. XXII (auf der Rückseite durchgezeichnet). Thode 269. Ber. 1675 (hält sie seltsamer Weise nicht für ächt). Studie in Kreide zu Christus in der Stellung von XVI, doch ist der Kopf etwas nach rechts gewendet. Nur bis zu den Knieen. Daneben Studien für Brust

und rechten Arm eines Mannes, sowie für Brust eines Mannes, von der linken Seite gesehen. — Dieser Entwurf führt unmittelbar hinüber zu

XVIII. Windsor. Thode 547. Ber. 1621. Phot. Br. 103. Kreide. Die Gestalt Christi, herrlich malerisch modellirt, mit nach rechts sinkendem Haupt. Die Beine etwas nach links gedrängt, das eine Mal enger geschlossen skizzirt, das andere Mal mit weiter abstehendem rechten Beine ausgeführt. Der rechte Fuss über den linken genagelt. Der Kreuzesstamm auch zweimal gegeben, das eine Mal auffallender Weise schräg nach rechts, das andere Mal schräg nach links emporsteigend. Links undeutlich skizzirt Maria, die Hände, wie es scheint, betend erhoben; sie schaut zu Christus empor. Johannes in der uns bereits bekannten Stellung, wie in IV und in allen den Gemäldekopien der Gruppe A.

XIX. Windsor. Thode 546. Nur der Gekreuzigte, ganz ähnlich wie in XVIII, aber die Beinhaltung anders, das rechte über das linke gelegt.

Die eigenthümliche Form des Kreuzes ist nicht von Michelangelo erfunden worden. Wir begegnen ihr in Italien im XIII. Jahrhundert, so in dem Triptychon des Berlinghieri in der Akademie zu Florenz. Auch in seiner Zeichnung der Pietà für Vittoria Colonna findet sich dieses Kreuz, und gelegentlich ihrer bemerkt Condivi: „Das Kreuz ist ähnlich demjenigen, welches die Bianchi zur Zeit des grossen Sterbens im Jahre 1348 in der Prozession herumtrugen und welches dann in der Kirche S. Croce aufgestellt wurde.“ Dies war wohl ein solch' alterthümliches Kreuz mit schräg emporstehenden Armen. Freilich können wir dies durch den Augenschein nicht mehr feststellen, da, soweit meine Untersuchungen gingen, jenes Kruzifix sich heute nicht mehr in S. Croce befindet. Wir erinnern uns hierbei, dass bereits in seinem Jugendwerke, in S. Spirito, Michelangelo an ein Kruzifix der Genossenschaft der Bianchi, das sich in dieser Kirche befand und heute noch befindet, anknüpfte. (Siehe oben I, S. 22.)

Zusammenfassendes.

Wer die besprochenen Entwürfe mit einander vergleicht, erhält einen überwältigenden Eindruck zugleich von der Gewalt seelischen Erlebens und von dem Reichthum an Formen der Gestaltung. Welche Wahrheit und welche Verschiedenheit in der Schilderung des Leidens in Maria und Johannes, von sich aufbäumendem Schmerze bis zu zitterndem Sichzurückziehen in sich selbst! Wie furchtbar die Verzweiflung des zu seinem Vater aufschreienden Dulders, wie heilig sein Versinken in die Stille des Todes! Wie mannichfaltig die

Versuche der Einheitsbildung in der Komposition, die bis zum Höchsten wohl in der Louvrezeichnung XIV gesteigert ward. Lässt sich eine genaue zeitliche Aufeinanderfolge der Entwürfe feststellen? Über Vermuthungen kommt man nicht hinaus. Nur allgemein lässt sich, wie auch Berenson angenommen hat, das Eine sagen, dass die Schilderung des lebend sich abringenden Erlösers das Erste ist und dass in der Folgezeit die Darstellung des Todesfriedens eintritt. Die von mir gegebene Anordnung der Typen in der Gruppe B sagt also Nichts über die Aufeinanderfolge aus. Doch möchte ich aus der Behandlung in einigen Blättern schliessen, dass wir in den zuletzt erwähnten Zeichnungen mit der Gabelform des Kreuzes wohl die spätesten Schöpfungen zu erkennen haben.

XVIII
Die Kreuzigung

Die Crucifixusdarstellung hat Michelangelo weiter geführt zu Entwürfen für eine solche des dramatischen Vorganges der Kreuzigung. Einige solche (zum Theil nur in Kopien erhalten), die in den vierziger Jahren entstanden sind, lassen sich heute noch nachweisen. Zu ihnen gesellen sich Stiche nach verlorenen Zeichnungen. Danach lassen sich folgende verschiedene Fassungen des Vorwurfes feststellen:

A. Zugeschriebene Entwürfe.

1. Christus zwischen den zwei Schächern.

Ein mir leider nicht aus Anschauung bekannter Stich, den v. Heinecken erwähnt (I, S. 388). Bez.: M. A. in. und: Luca Bertelli formis.

2. Christus zwischen den zwei Schächern, links Maria, rechts Johannes. Im Mittelgrunde die Marien und weiter hinten die würfelnden Soldaten.

Auch dieser grosse, auf drei Platten gegebene Stich, den Heinecken ebendaselbst erwähnt, ist mir unbekannt geblieben. Das Blatt ist mit dem Namen G. de Jode bezeichnet, und die sieben Worte Jesu sind zu lesen. Von der Autorschaft Michelangelos ist Nichts gesagt.

3. Christus zwischen den zwei Schächern, Maria, Johannes und die das Kreuz umarmende Magdalena.

Ein dem Alberti zugeschriebener Stich eines Ignoto (in der Marucelliana).

B. Erhaltene Entwürfe.

4. Christus zwischen den zwei Schächern, Maria, Johannes und die Frauen.

Die Komposition ist nur in einer Kopie im Louvre erhalten (Thode 511b. Phot. Giraudon 101). Der Christus erinnert an den Crucifixus für Vittoria Colonna, insofern er, noch lebendig, das Haupt und den Blick nach oben richtet, doch ist er hier bartlos und der Kopf nach der linken Seite gewandt. Die Arme sind wagrecht ausgestreckt. Die Kreuze der Schächer sind in Verkürzung gesehen, und zwar ist das linke so hinter Christi Kreuz angeordnet, dass des letzteren Querbalken den Kopf des guten Schächers, der in ganz ruhiger Haltung hängt, verdeckt. Der böse rechts, im Profil gesehen, lässt den Kopf sinken und stemmt das linke Bein über den Oberschenkel des auf einem Fussholz stehenden verdrehten rechten an den Stamm. Vor Christi Kreuz unten hält der stehende Johannes, der, sich vorneigend, den Mantel vor den Kopf zu ziehen scheint, den an ihn gestützten Oberkörper der steif niedergesunkenen, die Arme im Schooss kreuzenden Maria. Hinter ihm eilt mit verzweifelt vor den Kopf gekrampften Händen eine schlanke Gestalt auf Christus zu, zu ihm aufschauend. Links vom Kreuz hockt eine Frau, die gekreuzten Arme im Schoosse und den Kopf auf sie gelegt. Eine andere Frau steht links mit reicher Kopftracht und breit gegürtetem Gewande und schaut, die Arme seitwärts ausstreckend, auf Maria herab.

Der Christustypus und die Motive der Freunde am Fuss des Kreuzes lassen mir keinen Zweifel darüber, dass die Komposition auf Michelangelo zurückzuführen ist. Und hierfür spricht eine andere Röthelzeichnung:

Oxford, Univ. Gall. 38. Thode 421. Phot. Br. 1. Auch sie eine Kopie. Links auf dem Blatte ist der böse Schächer, rechts die Gruppe der vier Figuren: Maria, Johannes, die hockende Frau und die Eilende genau so wie auf dem Pariser Blatt zu finden.

Verwandt, wie es scheint, ist eine Zeichnung, die früher bei Sir Charles Robinson sich befand (Thode 375. Ber. 2490). Berenson schreibt sie Sebastiano zu — vermuthlich ist auch sie von Michelangelo. Nach seiner Beschreibung wäre das Kreuz hier auf der Seite. Christus seitwärts gesehen. Links die zusammengebrochene Maria und ihre Freunde. Ausserdem Reiter und Fusssoldaten. Ich kenne das Blatt nicht.

5. Figurenreiche Komposition, genannt: die drei Kreuze.

London. British Museum 1860—6—16—3. Thode 325. Ber. Sebastiano del Piombo) 2485. Fagan XXXII. Abb. Lawrence

Gallery. Symonds II, 196. Phot. Br. 17. Auch diese grossartige, in der ganzen Geschichte der Kreuzigungsdarstellungen einzig und gesondert erscheinende Komposition, in welcher, wie die gesamte Konzeption, so jedes einzelne Bewegungsmotiv, ja jeder Strich, die unvergleichliche Kühnheit des Michelangelo'schen Geistes, die alle Traditionen durchbricht, laut verkündet, hat man, wie wir sahen (s. oben II, S. 405), Sebastiano zuschreiben wollen. So weit gelangt man, wenn man allein an Äusserlichkeiten, die man noch dazu falsch sieht, haftet und die grossen geistigen Faktoren einer Kunstschöpfung ausser Acht lässt. Ich nannte die Darstellung unvergleichlich — das ist sie, weil hier eine ganz neue Erfindung, wie sie nur einem grössten Genius zu eigen ist, überraschende Gestalt gewonnen hat. Es ist hier im eigentlichen Sinne die Kreuzigung wiedergegeben. Die früher und nachher typische Trennung der zwei Vorgänge: der Kreuzannagelung und der vollzogenen Kreuzigung erscheinen hier vereinigt. Auf den ersten Blick glaubt man die Kreuzabnahme zu sehen, denn wie in deren üblicher Darstellung sehen wir auf zwei Leitern (deren eine höhere nur angedeutet ist) Männer mit Christus beschäftigt. Aber dieser Christus, eine herrliche jugendliche Gestalt, die an dem uns schon bekannten Kreuze mit den schräg emporgehenden, hier in der Höhe mit einem Querbalken verbundenen Armen hängt, lebt: er wendet den Kopf ganz nach der Seite rechts und blickt nach oben, wo eine kleine schwebende Gestalt mit ausgebreiteten Armen — es kann wohl nur die entfliehende Seele des einen Schächers sein — skizzirt ist. Und der eine Henkersknecht, der auf dem Querbalken des Kreuzes liegt, ist damit beschäftigt, den rechten Arm des Erlösers zu befestigen, indessen der andere auf der niedrigeren Leiter (flüchtig skizzirt) sich mit Dessen Füssen zu thun macht. Hoch auch ragen die Kreuze mit den Schächern in die Luft: der links hängt ausgestreckt en face, die Arme über das Querholz zurückgebogen, die Beine den Balken umfassend; der rechts, gleichfalls mit zurückgebundenen Armen, Brust und Kopf stark vorgebeugt, das linke Bein gerade ausgestreckt, das rechte stark gekrümmt gegen den Stamm gestemmt (also das gleiche Motiv, wie in IV), schaut auf einen Schergen herab, der, auf einer Leiter stehend, zum Schlage gegen sein Bein auszuholen scheint, indessen ein anderer sich nach oben umschauend die Leiter hinabsteigt. Tief unter den drei ans Kreuz Geschlagenen — was für den eigenthümlichen Eindruck sehr bestimmend ist — sehen wir drei Gruppen. Links flüchtig skizzirte Reiter, rechts zwei Männer eine hochaufragende Leiter senkend. In der Mitte die Freunde, neun Gestalten, pyramidal aufgebaut. Vorne liegt ausgestreckt an den Boden gesunken Maria, von einer knieenden Frau unter den Armen

gehalten; sie wendet den Blick von unten hinauf zum Kreuze. Hinter ihr kniet, jammernd die Arme in die Luft werfend (das Motiv Giottos und Donatellos), eine andere, und zu ihren Füssen steht sich beugend (ähnlich der Figur in IV) eine dritte, schmerzlich auf sie blickende. Eine vierte kniet hinter der Jungfrau, richtet ihre Aufmerksamkeit aber nach hinten, wo zwei Figuren den Kreuzesstamm umschlingen, eine fünfte mit erhobenen Armen nach oben schaut, und eine sechste angstvoll nach vorne eilt (ähnlich dem Johannes in dem Entwurfe für Vittoria Colonna).

Die Beziehung zu dem oben an letzter Stelle angeführten Typus c der Crucifixusdarstellungen in der Kreuzesform ist ersichtlich, doch darf man die Zeichnung nicht so spät ansetzen. Manches erinnert an die Entwürfe der dreissiger Jahre, Anderes, wie namentlich die Figuren unten und deren Behandlung, an spätere Studien. So dürfte man wohl das Blatt etwa um die Wende der dreissiger und vierziger Jahre ansetzen. Hierfür könnte auch — falls meine später ausgesprochene Vermuthung zutrifft — sprechen, dass Daniele da Volterra der Zeichnung die Idee der Frauengruppe in seiner 1541 entstandenen Kreuzabnahme entnahm. — Welch' eine Schöpfung! Nur ein Einziger, ausser Michelangelo, war im Stande, dergleichen zu erfinden: Tintoretto! —

An dieser Stelle müssen nun auch einige Modelle für die Figuren der Schächer ihre Erwähnung finden.

Modelle zu den Schächern.

Von einer plastischen Gruppe der Kreuzigung, die Michelangelo geplant hätte, wissen wir Nichts. Doch giebt es einige Modelle, die dem Meister zugeschrieben werden. Sie sind aber nicht beweisend für eine solche Absicht, sondern können ihm, sind sie überhaupt von ihm, sehr wohl auch für die Gestaltung einer Bildkomposition, wie wir sie kennen lernten, gedient haben. Nur eine einzige ältere Nachricht über die Existenz solcher Modelle besitzen wir, und auch sie ist verhältnissmässig jungen Datums. In dem Praun'schen Kabinet zu Nürnberg werden von v. Murr (Beschreibung S. 462) zwei erwähnt. In Bronzeausguss erhalten sind zwei Typen.

a. Bartloser Schächer. Fehlen die beiden Arme, das rechte Unterbein, der linke Fuss. Die Arme waren, der linke höher, der rechte niedriger ausgestreckt, man könnte annehmen: über den Querstamm des Kreuzes zurückgebunden. Der Kopf ist nach rechts gesenkt. Das rechte Bein war etwas gekrümmt nach unten gestreckt, das linke, scharf gekrümmt gegen den Stamm gestemmt. Zwei Bronzeausgüsse eines Wachsmodelles existiren: der eine im Kaiser Friedrich Museum zu Berlin (Beschreibung: Die ital. Bronzen 258, Taf. IX), der andere im Louvre aus der Sammlung Gatteaux (Migeon:

Catalogue des bronzes 1904. 116. Phot. Giraudon 2148). Einen Gypsabguss erwarb ich im florentiner Kunsthandel.

In dem angestemmten Beine könnte man eine Verwandtschaft mit den Zeichnungen 4 und 5 finden — hierauf aber beschränkt sich die Ähnlichkeit. Die Körperformen sind Michelangelesk, und es ist wohl denkbar, dass es sich in der That um ein Modell des Meisters handelt. Dann wäre dasselbe von einem anderen Künstler für eine kleine Kreuzigungsgruppe in Bronze benutzt worden, die sich im Museo des Castello zu Mailand befindet und die man als Werk eines Venezianers in der Art des Alessandro Vittoria (Migeon) oder auch eines Schülers des Michelangelo bezeichnet hat (Phot. Fumagalli). Sie besteht aus Christus, der mit wagrechten Armen an das Kreuz geheftet ist und den Kopf tief nach links fallen lässt, dem erwähnten Schächer, dessen Arme und Beine ergänzt sind, und dem guten Schächer, der, in ruhigerer Haltung, die Arme wagrecht ausgestreckt, das linke Bein über das rechte geheftet, gläubigen Blickes zum Heiland schaut. Den Namen des Meisters selbst vor diesem Werke auszusprechen, ist nicht wohl möglich. Auch sieht es so aus, als passte unser Schächer, da er, wie der andere, nach rechts gewandt ist, nicht zu den beiden anderen Figuren, als wäre er nicht für die Gruppe komponirt. Dies muss in der Meinung bestärken, dass ein Bildner in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts jenes Modell verwerthet hat.

b) Bärtiger Schächer. Der Bronzeausguss befindet sich im Louvre als Pendant zu a. (A. a. O. Nr. 115. Phot. Giraudon 2149.) Ein anderes Exemplar kenne ich nicht. Ein Gypsabguss im florentiner Kunsthandel aber muss, kleiner in den Verhältnissen, nach einem solchen angefertigt worden sein. Es fehlen die beiden Arme und die beiden Unterbeine. Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt, der Kopf mit wallendem Bart gleichfalls; der rechte Arm war gesenkt, der linke nach vorne erhoben. Das rechte Bein, stärker gekrümmt als das andere, ist etwas nach rechts gedrängt. Hier ist, wie ich glaube, der Gedanke an Michelangelo weniger naheliegend (ich dachte einmal an Tribolo) und — seltsamer Weise, obgleich es sich doch um ein Pendant zu a handelt — vermag ich auch nicht recht einzusehen, wie diese Gestalt als Schächer am Kreuz zu rekonstruiren wäre, da der linke Arm doch nach vorne bewegt ist.

So lange nicht irgend welche bestimmte Beweise für Michelangelos Autorschaft erbracht werden, was wenigstens für den Schächer a denkbar bleibt, haben wir uns damit zu bescheiden, nur Dessen Einfluss, nicht aber seine Hand in dem Modell zu gewahren.

Ein Terrakottarelief, etwa eine halbe Elle hoch, mit der Darstellung des bösen Schächers in „wunderbar“ wiedergegebener

Schmerzensverkrümmung befand sich im XVIII. Jahrhundert im Besitze des Baron Stosch (Gori: Not. stor. 118.) —

In welch' innigem Zusammenhange diese künstlerische Verherrlichung der Erlöserthat am Kreuze mit der geistlichen Gedankenbeschäftigung des Meisters in den vierziger und fünfziger Jahren steht, braucht nicht weiter dargelegt zu werden. Ich weise auf die Gedichte im letzten Abschnitt des zweiten Bandes meines Werkes (S. 453 und 459) und auf die dort gegebenen Ausführungen hin. Dort auch deutete ich an, wie bedeutungsvoll für den Künstler der „Kreuzeskultus", den Vittoria Colonna in so zahlreichen Gedichten ausgedrückt hat, wurde. Einige derselben gab ich in Übersetzungen (S. 405, 413), als Beispiele für viele andere.

XIX

Die Kreuzabnahme

In nahem Zusammenhange mit der Komposition der drei Kreuze steht der Entwurf für eine figurenreiche Kreuzabnahme. Die Originalzeichnung befindet sich in Haarlem.

I. Originalzeichnung.

Haarlem, Musée Teyler. v. Marcuard Taf. XIX. Thode 266. Ber. (Sebastiano del Piombo) 2480. Vgl. oben II, S. 404. Röthel. Von dem Kreuze, an das zwei Leitern angelehnt sind, wird Christi Leichnam, dessen linker Arm bereits vom Kreuz gelöst ist, von vier Männern heruntergelassen. Zwei befinden sich oben auf dem Querbalken; der eine, auf der Leiter stehend, zieht den Nagel aus der rechten Hand des Todten, der andere, sitzend, hält den Oberkörper an einem um die Brust gezogenen Tuche. Der dritte, tiefer auf der linken Leiter stehend und durch dieselbe hindurch greifend, stützt Christus an der Brust, der vierte, auf der rechten Leiter, fasst ihn unter dem linken Beine. Ein fünfter, am Boden, aber den Fuss auf die Leiter gestellt, beschäftigt sich mit dem rechten, wie es scheint, noch angenagelten Fuss. Links daneben Maria zu Boden sinkend, eine sich über sie beugende Frau und eine nach oben schauende Figur, die sie unter dem Arm fasst, rechts ein Mann in erregter Bewegung nach oben schauend. — Auf demselben Blatte: ein etwas anderer flüchtiger Entwurf für den Leichnam und ein Mann, der hier dessen linkes Bein über die Schulter nimmt. Eine Skizze für den Sitzenden oben, eine andere des Leichnams in veränderter Haltung und eine vierte (nicht, wie Marcuard und v. Berenson meinen) für eine Pietà, sondern für die zusammenbrechende Maria in anderer Haltung: sie wird rückwärts von einer Figur unter den

Armen gehalten, eine Frau neben ihr, ihren Arm fassend, wendet sich erregt emporschauend zu dem Kreuze. Eine Wiederholung dieser letzterwähnten Skizze, gleichfalls in Röthel, fand ich im Louvre Nr. 836. Thode 501.

Mit diesem Entwurf, der ausserordentlich und ächt wie nur irgend eine Zeichnung des Meisters und, wie die drei Kreuze, etwa um 1540 entstanden sein dürfte, scheint sich Dieser weiter beschäftigt zu haben. Die Gruppirung der Figuren unten, wie das wohl begreiflich, befriedigte ihn nicht. Er war auf eine Verbreiterung der Basis des Kompositionsdreiecks und auf dessen Erhöhung bedacht. Und so entstand der Entwurf, der uns nicht aus einer Zeichnung, wohl aber aus Reliefs bekannt ist, die, nach einer solchen geschaffen, mit vollem Rechte seit altersher, berühmt und beliebt, den Namen Michelangelos tragen.

II. Die Reliefs nach dem definitiven Entwurf.

Sie sind, eines in Stukko, die anderen in Wachs oder Elfenbein oder Silber ausgeführt. Die Gruppe der den Leichnam herablassenden Männer stimmt im Wesentlichen mit der Studie in Haarlem überein; nur kleine Veränderungen sind vorgenommen: Kreuz und Leitern wachsen höher über der unteren Gruppe heraus, rechts über dem das Bein Christi haltenden Mann ist eine Figur hinzugefügt, die, an der Leiter mit der Linken sich festhaltend, mit der Rechten den sinkenden Körper am Hüftentuch hält; Christi Kopf fällt stärker nach der linken Seite, sein rechter Arm ist eben vom Kreuz gelöst und wird von dem Mann oben gehalten; der auf der Leiter links Stehende stützt Christus unter dem Kopfe, der rechts Hinansteigende steht schon auf der untersten Sprosse. — Neu ist die Anordnung unten. Links eine grössere Anzahl von Figuren. Maria wird stehend links von einer Frau, die schmerzlich nach unten schaut, rechts von einem Manne, der das Haupt, nach rechts gewendet, tief senkt und hinter der Hand verbirgt, umfangen und gestützt. Sie schaut zu Christus empor. Dahinter Joseph von Arimathia, eine alte Frau, Magdalena, die die Rechte ausstreckt, als wolle sie Christus empfangen, und ein ganz nach hinten gewandtes Weib, in Verzweiflung die Hand an den Hinterkopf legend und die Linke nach Christi Fuss ausstreckend. Zwei andere Figuren hocken am Fuss der Leiter; die vordere lässt die gekreuzten Arme und den Kopf tief herabhängen, die hintere faltet die Hände. Rechts stehen drei Figuren: Nikodemus, der aufschauend die Arme zum Empfang des Leichnams ausstreckt, eine alte Frau mit gekreuzten Armen, die emporblickt, und hinter ihr eine andere, sibyllenhafte, mit der Rechten emporweisend. — Alle einzelnen Motive, die Gewandungen und der

intensive Ausdruck in den Köpfen weisen auf eine getreu wiedergegebene Vorlage von Michelangelos Hand hin. Und es ist eine ächte Studie des Meisters, was schon Berenson erkannte, der gleichwohl auch hier Sebastiano als Komponisten finden wollte, erhalten.

II. London, British Museum 1860—6—16—4. Thode 326. Ber. 1514. Fagan XXVI. Abb. Lawrence Gallery. Phot. Br. 15. Kreide. Die Gruppe der Frauen, die im definitiven Entwurf freilich etwas verändert wurde. Maria, in etwas zusammenknickender Stellung nach vorne schreitend, schaut nach rechts zum Kreuz empor. Sie wird von zwei Frauen unter den Armen gehalten: die links schaut abwärts, die rechts bedeckt mit der Linken ihr Antlitz. Dahinter links eine Frau mit erhobenen Armen, aufwärtsschauend, und rechts eine Gestalt nach hinten gewandt.

Bekannt wurden mir folgende Exemplare, deren Zahl sich aber wohl vermehren liesse. Sie zeigen unbedeutende kleine Abweichungen von einander.

1. Stukkorelief in der Casa Buonarroti. Abb. v. Marcuard zu Taf. XIX. Vermuthlich von einem Schüler des Meisters, vielleicht in Dessen Atelier, verfertigt.
2. Elfenbeinrelief im Museo nazionale zu Florenz. Abb. v. Marcuard zu Taf. XIX.
3. Zweites Exemplar ebendaselbst.
4. Silberrelief in Klosterneuburg, Schatzkammer des Augustiner Chorherrenstifts. Von Hans de Vos ausgeführt. Vgl. H. Modern im Jahrb. d. Kunsts. des Allerh. Kaiserhauses XVII, 1896. S. 315, Anm. 1.
5. Wachsbossirung auf Schiefer. München, K. Residenz. Wessenberg: Christl. Bilder II, 532. F. A. Zettler und J. Stockbauer: Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle der K. Residenz in München 1874. Von späterer Hand bezeichnet: Mich. Ang. Bonarota f. Nach der eigenhändigen Aufzeichnung des Herzogs Maximilian vom Jahre 1623 als Originalkomposition Michelangelos bezeichnet. Fernsicht auf Jerusalem.
6. Elfenbeinrelief. 1836 im Besitze des Dr. Wilhelm zu Eppingen. Vgl. Grieshaber: „Michelangelos Kreuzabnahme" in Schorns Kunstblatt 1836. XVII, 113 f. Danach wäre es im Vatikan gewesen, wo es der Künstler Feodor noch gesehen. Während der Revolution kam es in die Hände eines Offiziers, der es in Karlsruhe verloosen wollte. Feodor erkannte und erwarb es. Nach seinem Tode kam es in den Besitz Dr. Wilhelms. $9^1/_2$ Zoll hoch, $6^1/_2$ breit. — Feodor hat es gestochen.

Ein Bild mit der Kreuzabnahme, angeblich von Michelangelo, befand sich in der Galerie des Herzogs von Orléans (Description des tabl. du Palais royal. Mariette: Observ. S. 77).

III. Danieles da Volterra Kreuzabnahme in Santa Trinità.

Die Frage, ob Daniele seine Komposition nach einer Zeichnung Michelangelos angefertigt — es war im Jahre 1541 — ist wohl dahin zu beantworten, dass er Skizzen des Meisters gekannt und an sie angeknüpft hat. Die Gruppe der niedergesunkenen Maria und der sie umgebenden Frauen könnte durch jene auf den „Drei Kreuzen", die allgemeine Anordnung der Männer auf den Leitern mit dem Leichnam durch die eben erwähnte Komposition, der Christus durch Pietàdarstellungen inspirirt worden sein. So würden sich die grossen, eindrucksvollen Züge des Werkes erklären. Immer aber bliebe Daniele das Verdienst selbstständiger, bedeutender Gestaltung. Aber man vergleiche nur das, was wir sonst von ihm kennen, um es für schwer glaublich zu halten, dass diese grossartige Konzeption Danieles eigenem Hirn entstamme. Und, wie ich früher bemerkte (II, S. 445), ist auch bei einem zweiten seiner Gemälde: David und Goliath in Paris (Nr. 3) die Mitarbeiterschaft Michelangelos anzunehmen. Für die Bereitwilligkeit, mit welcher Letzterer den ihm ergebenen Künstlern durch Skizzen half, haben wir Beispiele genug. Wenn Rubens sich durch die Kreuzabnahme inspiriren liess, so war es, weil aus dieser der Geist eines grossen Meisters zu ihm sprach.

Die Michelangelo zugeschriebene Zeichnung in der Akademie zu Venedig (Phot. Naya 210) ist eine schwache Kopie nach dem Christus des Gemäldes.

XX

Die Grablegung Christi, Gemälde in der National Gallery zu London

Dies Gemälde erst hier zu besprechen, werde ich durch den Wunsch, die Pietàdarstellungen im Zusammenhang zu behandeln, veranlasst. Es ist unvollendet und in seinen ausgeführten Theilen durch Übermalung entstellt und befand sich in der Sammlung des Kardinals Fesch (zuerst im Palazzo Falconieri, dann in der Villa Paolina) zu Rom, wurde 1845 vom Principe di Musignano an einen Antiquar Vito Enci verkauft, von dem es Mr. Robert Macpherson 1846 um wenige Skudi erstand. Peter von Cornelius erklärte es, wie einige andere Kenner und Künstler in Rom, für ein Werk

Michelangelos. Im Jahre 1868 wurde es für 2000 Pf. Sterling von der Nationalgalerie erworben. Nach Schorns Kunstblatt (1846, XXVII, 196) hätte es eine aus Blech getriebene Nummer mit den farnesischen Lilien getragen, die darauf schliessen liesse, dass es aus der Galerie Farnese stamme. Sollte es das im Inventar der Kunstschätze des Herzogs von Parma 1697 (7. Mai) erwähnte: „quadretto in tavola in qualche parte guasto e non finito con Nostro Signore, S. Giovanni, tre Marie et un Apostolo, si dice esser di Michelangelo“ sein? (Le Gall. naz. ital. 1902, V, 274.) Der Ausdruck: quadretto stimmt allerdings nicht, wohl aber entsprechen die anderen Angaben auffallend. Und das Wappen der Farnese! Das führt fast dazu, ein Versehen des Inventares in dem Ausdrucke: quadretto anzunehmen.

Die Ansichten der Forscher über den Schöpfer sind getheilt. Grimm, Mantz, Bode, Frizzoni (Arch. stor. dell'arte 1888, I, S. 269 und Arte Italiana del Rinascimento, Mailand 1891, S. 263), Justi, Jacobsen (Rep. 1901. XXIV, 344) und Berenson schreiben es Michelangelo zu (Letzterer wenigstens jedenfalls die Komposition). Heath Wilson und Symonds weisen diese Meinung zurück, die beiden erstgenannten (wie neuerdings Knapp) dachten an Pontormo. Springer und so auch Wölfflin meinen, es sei höchstens anzunehmen, dass die Hauptgruppe auf einen Entwurf des Meisters zurückgehe, mit dem Bilde habe Dieser Nichts zu thun. Knapp glaubt, es habe ein Karton oder eine ausgeführte Kompositionsskizze Michelangelos vorgelegen. Robinson (Times 1. September 1881) möchte ein von Vasari erwähntes Gemälde Bandinellis darin gewahren. Für Michelangelo werden in Sonderheit die dem Geiste eines Bildhauers entsprechende Konzeption des von vorne gesehenen, schwebend gehaltenen Leichnams (Justi), die Übereinstimmung des Typus des Joseph von Arimathia mit dem Joseph in der hl. Familie Doni, einzelne Bewegungsmotive und die Trachten geltend gemacht, gegen ihn die Diskordanz in der Komposition: die äusserliche Anfügung der Frauen im Vordergrunde, das Nichtssagende der links knieenden Figur, das Ungenügende in der Anatomie, das Gefühllose und Hässliche der Gestalten, die ungeschickte Verwerthung Michelangelo'scher Eigenthümlichkeiten (z. B. die Binden) und die Landschaft mit dem Städtchen und den kleinen Figuren beim Sarkophage.

Gewiss sind die gerügten Mängel vorhanden, stärker aber doch wirken auf mich die bedeutenden Qualitäten des Werkes. Lange bin ich schwankend gewesen, bis die auf Grund zweier Zeichnungen vorgenommene Untersuchung und Erwägung mich bestimmt haben, die Ächtheit des Bildes meinerseits zu behaupten.

I. Die Originalzeichnung Michelangelos in der Albertina zu Wien, (Sc. K. 137. Thode 522. Ber. 2503: Sebastiano), welche den

von Maria im Rücken aufrecht gehaltenen Christus zeigt. Ich bespreche sie weiter unten (Kap. XXI, Nr. VIII). Im Gemälde zeigen sich einige Abweichungen in dem Oberkörper: er ist senkrechter gehalten und mehr in Verkürzung gesehen, die rechte Schulter ist mehr erhoben, der linke Arm mehr gesenkt, der Kopf in Frontansicht gegeben.

II. Paris, Louvre Nr. 726. Thode 492. Ber. 1742. Phot. Giraudon. Feder. Studie des Nackten für die links knieende Frau. Das Haar ist hier in einem breiten Zopf um den Kopf gelegt. In der Rechten hält sie die Dornenkrone, in der Linken Nägel. Berenson, der die Beziehung zum Gemälde nicht erkannte, meinte, es sei eine Zeichnung Passarottis nach einer Studie für die Sixtinische Decke.

Auf den ersten Blick war auch ich geneigt, die Hand eines Anderen hier zu finden. Bei einem Vergleiche genauerer Art aber gelangte ich zur festen Überzeugung, dass es eine ächte Zeichnung etwa aus dem Ende der florentinischen Periode (1507, 1508) oder der Zeit der Sixtinischen Deckenmalerei ist. Genau dieselben Eigenthümlichkeiten der flotten, breiten Federführung in kräftigen Kreuzschraffirungen einerseits und in den der Rundung der Formen folgenden Faserstrichen andrerseits finden sich

1. in den Studien zur Madonna auf dem Blatte im Berliner Kupferstichkabinet. (s. oben I, S. 112, Nr. 5.)
2. In dem Oxforder Drachen (Nr. 13. II, S. 112, Nr. VI.)
3. In der Prudentia in Chantilly. (II, S. 348.)
4. In den Pariser Studien für einen Sieger des Juliusdenkmales, Nr. 114. (I, 158, Nr. XX.)
5. In der Studie für den Sieger ebendaselbst Nr. 689. (I, S. 159, Nr. XXII.)
6. In dem liegenden Mann in der Albertina Nr. 138. (I, S. 148, Nr. XXXVII a.)
7. Im Kopf eines Mannes in Mütze, Oxford 2 v.
8. In dem bekannten Faunskopf in Paris, Louvre. Nun weiss ich wohl, dass verschiedene dieser Zeichnungen, zu denen noch weitere hinzugefügt werden könnten, von Morelli, Wickhoff und Berenson anderen Künstlern, vornehmlich Bandinelli, zugewiesen werden. Dieser Bandinelli aber scheint mir willkürlich konstruirt zu sein. Für die Ächtheit aller Blätter dieser Gruppe sprechen die unangefochtenen unter 1, 2 und 7 angeführten Zeichnungen.

Berensons Behauptung, der herrliche Röthelkopf in der Casa Buonarroti (I, 7. Thode 16. Ber. 1401. Abb. Ber. pl. CXXIX) sei eine Studie für diese Frau, muss ich zurückweisen. Er ist, abweichend von dem im Bilde, im Gegensinne und stark gesenkt ge-

geben. Ich bezeichnete früher (I, S. 266, Nr. XCIX) das Blatt als eine Skizze für die Frau der Ezechiaslunette in der Sixtina.

Zwei ächte Zeichnungen Michelangelos für die Grablegung also liegen vor, und die zweite weist auf eine frühe Entstehungszeit derselben hin.

Ehe ich die Schlussfolgerungen ziehe, muss ich aber eine Parenthese machen. Nähmen wir an, dass die Louvrezeichnung von Bandinelli sei, wie Berenson doch konsequent, statt Passarotti zu nennen, sagen müsste, so scheint hierdurch Robinsons Hypothese eine Bestätigung zu erhalten.

Vasari erzählt von Bandinelli (VI, 151): „in eben jener Zeit (1525, 1526) hatte er übernommen, eine ziemlich grosse Altartafel für die Kirche von Cestello zu malen und hierfür einen sehr schönen Karton angefertigt: den todten Christus und um ihn die Marien und Nikodemus mit anderen Figuren; er führte die Tafel aber nicht in Farben aus in Folge von Gründen, von denen wir später noch sprechen werden. In dieser Zeit auch machte er den Karton für ein Gemälde, auf dem Christus vom Kreuz genommen, in des Nikodemus Armen gehalten, und seine stehende Mutter, die ihn beweint, und ein Engel, der in den Händen die Nägel und die Dornenkrone hält, zu sehen waren; und sogleich sich daran machend, das Bild zu malen, beendigte er es schnell und stellte es im Mercato nuovo in dem Laden seines Freundes, des Goldschmiedes Giovanni di Goro aus, um die Meinung der Leute und besonders, was Michelangelo darüber sagte, zu hören. Dieser wurde vom Goldschmied Piloto hingeführt, es zu sehen und sagte, nachdem er es eingehend betrachtet, er wundere sich, dass Baccio, der ein so guter Zeichner sei, eine so rohe und anmuthlose Malerei aus seinen Händen gehen lasse; denn jeden schlechten Maler habe er seine Bilder besser ausführen sehen, und dies sei keine Kunst für Baccio. Piloto überbrachte Michelangelos Urtheil dem Baccio, und Dieser, obgleich er ihn hasste, sah ein, dass er Recht habe. Und gewiss waren die Zeichnungen Baccios sehr schön, aber die Farbenbehandlung verstand er schlecht und ohne Anmuth. Daher entschloss er sich, nicht mehr mit eigener Hand zu malen, sondern nahm einen Jüngling, der die Farben ziemlich geschickt handhabte, zu sich, Namens Agnolo, den Bruder des trefflichen Malers Franciabigio, der wenige Jahre zuvor gestorben war. Von diesem Agnolo wünschte er die Tafel von Cestello ausführen zu lassen, aber sie blieb unvollendet in Folge der Staatsumwälzung in Florenz im Jahre 1527."

Wie steht es nun mit Robinsons Behauptung? Könnte unser Bild Bandinellis unvollendete Altartafel von Cestello sein? Die Beschreibung bei Vasari ist zu unbestimmt, um dies zu bejahen.

Wäre es das andere? Vasaris Angaben und das angeführte Urtheil Michelangelos, der doch sein geistiges Eigenthum wiedererkannt haben müsste, schliessen diesen Gedanken aus. Aber es ist doch sehr auffallend, dass hier ein Engel, der die Dornenkrone und die Nägel hält, genannt wird — also das Motiv in der Pariser Zeichnung, die nach einer von uns für den Augenblick beliebten Vermuthung von Bandinelli herrührt. Sollte Bandinelli schon in jenem früheren Bilde die Dornenkrone und Nägel haltende Gestalt, und zwar nicht als Engel, sondern als eine der Marien dargestellt haben? Und könnte das Londoner Bild nicht doch die Tafel von Cestello sein?

Auch jetzt bleibt diese Annahme ganz willkürlich. Es ist wohl nur Zweierlei anzunehmen möglich. Entweder hat der Maler des Londoner Bildes eine Zeichnung Bandinellis verwerthet, oder Bandinelli hat, wie jener Maler, für die Figur sich an ein Michelangelo'sches Vorbild gehalten, das schon vor 1525 entstanden wäre. Das erstere ist nicht denkbar, weil das Bild früher entstanden sein muss. Wäre das letztere aber der Fall, dann tauchte die Vermuthung auf, dass doch Michelangelo die Grablegung, und zwar in früher Zeit, gemalt.

Wir kommen also zu dem gleichen Schluss, wie wenn wir die Louvrezeichnung als Michelangelos eigene Arbeit bezeichnen. Ich schliesse die Parenthese: das Londoner Bild ist nicht von Bandinelli.

Fast alle Forscher nun haben dasselbe früh, nämlich etwa in die Zeit der hl. Familie Doni, angesetzt. (Bode dachte freilich sogar an das Ende der neunziger Jahre des XV. Jahrhunderts.) Beweisend für eine so frühe Datirung erschien vor Allem der Kopf des Joseph von Arimathia, der in der That dem Joseph in dem Donibilde sehr ähnlich ist, und das Landschaftliche.

Nun lassen sich aber auch die anderen Gestalten ihrem Stile nach in die Werke aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts einreihen. Analogieen zu den Figuren der Sixtinischen Decke sind zu finden: in dem Johannes zu den Ignudi (man vgl. im Besonderen den Kopf des Jünglings links über Ezechiel), in der Frau rechts, welche den Leichnam trägt, zu einer Pariser Zeichnung für eine Lunette (Nr. 113, s. oben I, S. 271, Nr. CXLV. Kopf und Kopfputz auffallend ähnlich). Und endlich zeigt die Pariser Studie den Stil jener Zeit. Die Grablegung muss also etwa zwischen 1505 und 1510 entstanden sein, notabene die Zeichnung und Untermalung. Die malerische Ausführung und die Landschaft ist nicht von Michelangelos Hand. Er hat vielleicht — Übermalungen machen die Entscheidung schwer — den Karton oder das untermalte Bild einem Anderen überlassen, der es aber auch nicht vollendete. An dieses Bild aber dürfte Bandinelli in seinen Gemälden angeknüpft und ihm

die Idee seines Engels mit der Dornenkrone und den Nägeln entlehnt haben. Michelangelo seinerseits aber erinnerte sich desselben, als er die Albertinazeichnung entwarf, und benutzte für diese den älteren Entwurf zu der Londoner Grablegung.

XXI

Die Pietà, die Beweinung und die Grablegung

Die Entwürfe zu Darstellungen dieser drei Vorgänge zusammenfassend zu betrachten, scheint geboten, da, wie wir sehen werden, nahe Beziehungen und Übergänge zwischen ihnen zu gewahren sind. Bezüglich der Zeit ihrer Entstehung gilt das Gleiche, wie von den Entwürfen für den Gekreuzigten. Sie sind, von einigen Vorläufern abgesehen, kennzeichnend für die im Verkehr mit Vittoria Colonna sich steigernde und weiterhin immer mehr der Phantasie sich bemächtigende religiöse Erregung des alternden Künstlers, dem nur noch die Versenkung in das Erlösungsmysterium der Passion Christi Beschwichtigung seines tiefen Sehnens zu gewähren vermochte. Die meisten der zu erwähnenden Zeichnungen sind in den vierziger und fünfziger Jahren entstanden.

Wie sehr neuere Forscher den gewaltigen, mit hoher Originalität und Leidenschaftlichkeit sich in ihnen äussernden Geist verkannten, wenn sie diese ergreifendsten Zeugnisse übermächtiger innerer Erlebnisse eines grössten Genius dem Sebastiano del Piombo zuschrieben, habe ich bereits früher dargelegt. Im Folgenden wird auch die nachzuweisende innige Beziehung, in welche die Motive der einzelnen Entwürfe zu einander und zu den Pietàgruppen des Florentiner Domes und des Palazzo Rondanini stehen, die Unhaltbarkeit jener Hypothese erkennen lassen.

Der Übersichtlichkeit halber unterscheide ich, wie bei dem Crucifixus, Haupttypen. Deren Anordnung dürfte, wenn auch nicht im Einzelnen, so doch im Allgemeinen, der zeitlichen Aufeinanderfolge entsprechen.

A. Christus vor der sitzenden Maria am Boden liegend.

Der nicht erhaltene Entwurf (I) für Sebastianos del Piombo Gemälde in Viterbo (s. oben II, S. 401). Der Leichnam liegt flach ausgestreckt, nur den Kopf an eine Erhöhung gelehnt, auf dem Leichentuch am Boden. Maria, die gefalteten Hände seitwärts vor der Brust erhebend, den Mantel auf den Knieen, ein Tuch über dem Kopfe, blickt gen Himmel. Auch hier, wie bei der Madonna del Velo, scheint eine Komposition Raphaels, die uns in dem be-

kannten Stiche des Marcantonio Raimondi (B. 34) erhalten ist, den Ausgangspunkt für die Gestaltung gegeben zu haben. Sie zeigt Christus auf einer niedrigen, in zwei Stufen sich erhebenden Mauer ausgestreckt liegend, die Füsse auf dem Boden, hinter ihm die stehende Maria, welche, die nach unten ausgestreckten Hände schmerzlich öffnend, nach oben schaut. Das Motiv des liegenden Christus ist aus Darstellungen der Beweinung übernommen worden. Kompositionell ist die Gruppe in Raphaels Zeichnung glücklicher gestaltet, da durch die Arme Marias und die erhöhte Stellung des Oberkörpers Christi die lineare Einheit in Dreiecksform hergestellt ist, indess in Sebastianos Bilde die Horizontale des Leichnams und die Vertikale der Maria unvermittelt auf einander stossen. Eine höhere Macht der Erscheinung und Erhabenheit der Empfindung ist dem Entwurfe Michelangelos zu eigen.

In seiner Petersburger Beweinung hat Sebastiano, in der Stellung Christi sich wieder mehr Raphael nähernd, aber sein Unvermögen in der Komposition bedenklich offenbarend, die Grösse jener Konzeption abgeschwächt.

Das Modell zu einem todten liegenden Christus, „nur eine Skizze, aber eine der ausgezeichnetsten Sachen", befand sich in der Sammlung Crozat und kam an Dessen Erben (Mariette: Observ. 78).

B. Christus auf einem Sitze zurückgelehnt.

Zwei originale Zeichnungen zeigen uns dieses Motiv, und zwar die Christusgestalt allein, so dass wir im Unklaren darüber bleiben, welche Figuren sie umgeben sollten.

II. Florenz, Casa Buonarroti XIV, 69. Thode 61. Ber. 1416. Abb. Frey 15. Phot. Alinari 1013. Kreide. Der nach links geneigte, dem Beschauer zugewendete Oberkörper eines nach rechts gewandt sitzenden Mannes (der Kopf nicht ausgeführt). Sein linker Arm hängt schlaff schräg nach vorne über das rechte Bein herab, der rechte, herabfallend, scheint mit der Hand auf dem Sitze zu ruhen. Darunter ein muskulöser rechter Arm, der in der geschlossenen Hand einen Gegenstand hält. Dass die Zeichnung, wie Berenson und Frey meinen, der frühen Zeit (der Sixtinafresken) angehöre, glaube ich nicht. Der Behandlung nach möchte ich sie in die Zeit der Studien für das Jüngste Gericht, in die dreissiger Jahre, versetzen. Berenson nennt sie mit Recht eine Studie zu der gleich zu erwähnenden (III) im Louvre. Frey bezweifelt, ob der Entwurf für eine Pietà gedacht gewesen. Er findet Ahnlichkeit mit dem Jüngling, der von einem Manne getragen wird, in der Mitte der Sündfluthkomposition, was ich nicht finden kann, und bemerkt, ein ähnliches Motiv zeige auch der Soldat rechts auf der

Zeichnung der „Auferstehung" in Windsor. An diesen erinnert aber doch nur die Haltung des linken Armes. Bestimmt zu behaupten, dass hier eine Studie für einen Christus vorliegt, ist freilich nicht möglich, aber es dünkt mich höchst wahrscheinlich. Denn die Haltung ist offenbar die eines willenlosen Leibes, der sich nicht selbst aufrecht erhält, sondern in dieser Lage denkbar nur ist, wenn er gestützt wird. Und der Einwand Freys, es sei doch ein lebender Körper dargestellt, wird durch die Thatsache, dass Michelangelo Studien nach einem Modell machte, beseitigt. Man könnte sonst bei der Skizze wohl nur an einen Entwurf für einen noch vom Todesschlummer umfangenen Auferstehenden im Jüngsten Gericht denken und hierfür allenfalls den auf dem Blatte befindlichen rechten Arm geltend machen, dessen Form und Handbewegung manche Analogieen im Fresko findet. Unzweifelhaft aber, und dies ist das Wichtige, ward die flüchtige Studie nach der Natur benutzt für

III. Paris, Louvre 125. Thode 475. Ber. 1586. Abb. Berenson Pl. CXLV. Frey 21. Phot. Br. 55. Giraudon 98. Kreide. Herrliche, mit aller Sorgfalt in der Modellirung durchgeführte Zeichnung. Der Körper hat fast genau die gleiche Stellung; der dort nicht angegebene, aber aufrecht gedachte Kopf ist hier — wenn auch flüchtiger als der Körper — ausgeführt, jugendlich bartlos gebildet und mit schmerzlichem Ausdruck nach rückwärts auf die rechte Schulter gesenkt. Die Beine sind nur angedeutet, das rechte rechtwinklig, das linke höher gestellt, scharf im Knie gebeugt. Der rechte Arm ist noch einmal kleiner und in etwas veränderter Stellung (die Hand im Profil) skizzirt. Rechts die flüchtige Skizze eines etwas verkürzten, nach vorne bewegten rechten Armes, der einer sich vorbeugenden Person angehört. Was Frey an dieser letzteren meisterlichen, sicher ächten Skizze, die genau mit Studien für das Jüngste Gericht übereinstimmt, auszusetzen hat, verstehe ich nicht. Auch verstehe ich nicht, warum er hier nur Schwäche der Ohnmacht, nicht eingetretenen Tod sehen will. Dass die Glieder noch zu viel Spannung zeigten, kann ich nicht als Argument gelten lassen; denn auch in manchen anderen Fällen hat der Künstler es vorgezogen, bei der Darstellung eines eben Verstorbenen statt der Erscheinungen des Todes diejenigen eines gleichsam noch nachwirkenden Lebens zu zeigen. Hingegen sprechen die gebrochenen Augen und der schmerzlich offene Mund deutlich von seiner Absicht, einen Todten darzustellen. Gerade der von Frey angezogene Vergleich mit dem sterbenden Sklaven

spricht gegen ihn. Endlich bin ich auch anderer Meinung bezüglich der Datirung. Nach dem Sündfluthfresko und vor dem Louvresklaven, meint Frey. Mir hingegen scheint Alles auf die dreissiger Jahre hinzuweisen: die mächtigen Körperverhältnisse, der kleine Kopf, die wundervolle Helldunkelbeleuchtung.

Muss ich nun an der Meinung, es handle sich um einen Entwurf für einen todten Christus, durchaus festhalten, so kann ich mir den Kompositionsgedanken nur nach Analogie eines in der vorhergehenden Kunst wohlbekannten Typus deuten: Christus auf dem Grabe sitzend und, sei es nun von Engeln, oder von Maria und den Freunden gehalten. Für die erstere Fassung kommen vornehmlich Donatello'sche Reliefs oder solche seiner Schule in Betracht. Ich möchte beispielshalber nur auf eine Plakette im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Beschreibung. Die ital. Bronzen XLVI, 682) hinweisen, auf welcher Christus, zwischen zwei Engeln, in besonders ähnlicher Haltung erscheint, oder auf die Moderno'sche Plakette ebendaselbst (Taf. L, 743, Molinier Nr. 176). Von den Frauen umgeben finden wir den heiligen Leichnam, und zwar wieder mit dem gleichem Motiv der Körperhaltung, auf einer anderen Plakette Modernos (a. a. O. Taf. L, 745. Molinier Nr. 174). Ergänzen wir uns den Entwurf in diesem Sinne, so erscheint die andere Studie auf unserem Blatte: der vorgreifende Arm als eine kleine Skizze, die vermuthlich für eine den Leichnam stützende Figur bestimmt war.

In ganz besonders enger Weise hat sich der Meister also in diesem ergreifenden Entwurfe, für dessen Ächtheit eintreten zu müssen, wie ich es oben (II, S. 411) gethan, wahrlich überflüssig erscheinen sollte, an einen älteren Typus der Schmerzensdarstellung angeschlossen. Einige andere Skizzen wollen erwähnt sein, da man bei ihnen an eine Pietà gedacht hat.

Oxford, Univ. Gall. 12. Thode 396. Ber. 1554. Abb. Fisher I, 30. Steinmann: Sixt. Kap. II, 601. Phot. Br. 67. Röthelskizze eines sitzenden, von vorne gesehenen Mannes, der die Rechte auf den Sitz stützt. Ich erwähnte diese Studie, die fälschlich auch als Entwurf für den Jonas betrachtet wurde, schon oben (I, S. 263). Sie auf eine Pietà zu beziehen, ist mehr als gewagt. Das Gleiche gilt von

London, British Museum 1859—6—25—568. Thode 311. Ber. 1484. Abb. Steinmann a. a. O. 609, 77. Verso: in Kreide. Oberkörper eines Mannes, nach halb rechts gewendet, hinabschauend. Auch Steinmanns Meinung, dies sei ein Entwurf für den Jüngling rechts über der Delphica, musste ich zurückweisen (s. oben I, S. 258).

London, Mr. Gathorne Hardy. Ber. 1541. Studie für einen geneigten Torso. Berenson hält es für möglich, dass sie für eine Pietà bestimmt gewesen. Ich kenne das Blatt nicht aus eigener Anschauung.

Haarlem, Musée Teyler. Taf. IV. Rückseite der Studie für den Karton von Pisa. Thode 254. Ber. 1464. Berenson dachte hier an den Entwurf für einen todten Christus. Dies scheint mir ausgeschlossen: es ist eine in Aktivität begriffene knieende Figur.

Alle diese Zeichnungen kommen also nicht in Betracht. Wohl aber

IV. Windsor. Thode 534. Ber. 1609. Neben der Federskizze eines sitzenden Mannes zwei Röthelstudien zu dem zurückgelehnten Oberkörper eines Mannes und ein dazu gehöriger Kopf.

Einen Stich, den v. Heinecken (I, S. 391) erwähnt und der bezeichnet ist: M. A. inventor und: A. Salamanca, habe ich nicht gesehen. Er käme für unsere Komposition in Betracht, wäre es sicher, dass er auf eine Zeichnung des Meisters zurückgeht, denn er stellt „den Leichnam Christi auf einem Stein von der Mutter und dreyen Engeln gehalten“ dar.

C. Die Zeichnung für Vittoria Colonna: Christus in sitzender Stellung am Boden, an die Beine der sitzenden Maria gelehnt.

Eine allgemeine Beziehung zu der eben erwähnten Komposition ist in dem Gedanken, Christus auf dem Boden ruhen und Maria gen Himmel schauen zu lassen, noch zu erkennen. Aber die dort fehlende, nahe kompositionelle Beziehung der Gestalten auf einander ward gesucht und erreicht. Maria sitzt vor dem Kreuz, welches, in dem verlorenen Originalentwurf, wie Condivis Aussage und die ältesten Reproduktionen bezeugen, die uns bereits bekannte Gabelform des Kreuzes der Bianchi zeigte. In die Höhe schauend, breitet sie die Oberarme wagrecht aus und erhebt die Unterarme nach oben. Der Oberkörper Christi, Dessen Haupt nach vorne herabsinkt und Dessen rechtes Bein unter das liegende linke geschoben ist, ist gegen die Beine der Mutter gelehnt, über Deren Knie seine beiden Arme, von je einem stehenden kleinen Engel gehalten, hängen.

Das Engelmotiv entlehnte Michelangelo einem bestimmten Typus der älteren Kunst: dem von Putten auf dem Grabe gehaltenen Schmerzensmann, und zwar wirkten hierfür in Sonderheit die Eindrücke der Reliefs von Donatello, welcher der Darstellung ihren, Mantegna und die Venezianer bestimmenden Charakter verliehen hatte. Indem er diesen Typus mit dem der Pietà verband, schuf er eine Darstellung neuer eigenthümlicher Art. Die Komposition

ist mit hoher Kunst gestaltet: man beachte die gegensätzlichen Bewegungen des erhobenen Kopfes der Maria und des gesenkten Christi, den erhobenen Arm der Jungfrau und den herabsinkenden des Leichnams.

Ein Entwurf von Michelangelos Hand ist nicht erhalten. Berenson sagt, dass auf einem Blatte bei Mr. Gathorne Hardy in London zwei Studien zu einer Figur, die ganz die Haltung des rechten Engels der Pietà hat, sich befinden (s. unten Nr. XIII).

V. Folgende alte Stiche geben den Entwurf wieder.

1. Giulio Bonasone (B. 64). Die Gruppe befindet sich vor dem Bianchikreuz, in einfacher Landschaft. Man liest die Worte: „non si pensa quanto sangue costa" und die Bezeichnung: Michaelangelus Bonarotus Nobilis Florentinus inventor. Julius Bononiensis f. MDXLVI.
2. N. Beatrizet. (B. 25). Auch hier das Bianchikreuz. Die gleichen Worte, das Monogramm und die Bezeichnung. M. Angelus inv. Romae 1547, Ant. Lafrerii Sequani Formis. Eine Einrahmung.
3. Giov. Batt. de Cavalleriis. Hier das Kreuz in einfacher Form. Bez. M. Angelus inve. Joa. Baptista de Cavalleriis inci. Ähnliche Einrahmung wie auf 2.
4. Marius Kartarus. (B. 9.) Bez. Michaelis Angeli Bonaroti flo. inven. Marius Kartarus inc. Monogramm und 1566.
5. Agostino Caracci (B. 103.) Wie bei Cavalleriis. Einfaches Kreuz, an dem zu lesen: Torcular calcavi solus. Isa. LXIII. Monogramm. Michelangelo Bonaroti in.
6. Martino Rota. (B. 25.) Bez. Mich. Angelus Bonar. inventor. Martinus Rota. Con privilegio. Appresso Gioan. Franc. Camocio. Ausserdem Verse: Signor, che 'l tutto etc.
7. Unbekannter Meister. (Passerini S. 199.)

Von Gemäldekopien wurden mir folgende bekannt:

8. Bremen, Kunsthalle. Niederländische Kopie.
9. Gotha, Museum. Nr. 494. Gen. Venusti, aber vielmehr niederländisch. (Thode: Arch. stor. dell'arte. 1890. III, 254.)
10. Gubbio, Museo.
11. Rom, Gal. Borghese Nr. 422.
12. Schleissheim, Gal. Nr. 972. In der Richtung Bronzinos.

Eine späte Kopie in Rom, Pal. Barberini, von Prosp. Mallerini, bez. mit Dessen Namen und der Jahreszahl 1800. Frei benutzt wurde die Komposition in einer Miniatur von Clovio im Palazzo Pitti (Nr. 241) zu Florenz, mit Hinzufügung von Johannes, Magdalena und Nikodemus. Von einem aus Ragusa nach Berlin gesandten

und dann wieder nach Ragusa zurückgegangenen Bilde berichtete H. Grimm, der es für ein Original von Michelangelo hielt (Künstler und Kunstwerke II, 77. Jahrb. f. Kunstw. 1868. I, 62).

Von Reliefnachbildungen sind zu erwähnen:

13. Rom, Vatikanische Bibliothek. Kleines Marmorrelief. (Abb. Steinmann: Die Sixt. Kap. II, S. 501.)
14. Rom, S. Maria in Monserrato, Sakristei. Bronzerelief. (Steinmann, a. a. O. S. 502).
15. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Art des Jacopo Sansovino. Plakette. (Beschreibung. Die ital. Bronzen 1272. Taf. LXXI. Molinier, les plaq. Nr. 756.)

„Auf Wunsch dieser Dame," sagt Condivi, „machte er einen vom Kreuze genommenen Christus, der, als lebloser Leichnam, zu Füssen seiner heiligsten Mutter niedersinken würde, wenn er nicht von zwei kleinen Engeln unter den Armen aufrecht erhalten würde. Sie aber, thränenden und leidensvollen Antlitzes, öffnet beide Arme und erhebt die Hände gen Himmel, mit einem Ausspruch, der am Kreuzesstamm geschrieben zu lesen ist: ‚non si pensa quanto sangue costa'. Es folgt die Bemerkung, dass das Kreuz der croce dei Bianchi nachgebildet sei. Vasari nennt den Entwurf einen „bellissimo disegno" und erwähnt den von Lafreri veröffentlichten Kupferstich (von Beatrizet).

Dass möglicher Weise Vittoria in einem Briefe auf das Werk anspielt, bemerkte ich oben. Die Marchesa hat es dem Kardinal Pole geschenkt, nachdem sie sich vermuthlich eine Wiederholung für sich erbeten hatte. Dies erfahren wir aus einem Brief, den der Bischof von Fano am 12. Mai 1546 aus Trient an den Kardinal Ercole Gonzaga schrieb. (A. Luzio: Rivista stor. Mant. I, 51. Frey: Quellen und Forschungen I, 139.) „Monsignor Polo hat erfahren, dass Eure Signoria diesen Christus von Michelangelos Hand wünscht und hat mir aufgetragen, ich solle im Geheimen die Wahrheit dieses Ihres Wunsches erkunden; denn, wenn dem so sei, besässe er einen Christus von der Hand des genannten Meisters selbst, den er Ihr gerne senden würde; aber er ist in Form einer Pietà, doch sieht man den ganzen Körper. Er sagt, dies hiesse ihn nicht berauben, denn von der Marchesa von Pescara könne er ein anderes Exemplar erhalten."

Die Worte: „nicht denkt dort (auf der Erde) man daran, welch' Blut es kostet", sind dem neunundzwanzigsten Gesange des Dante'schen Paradiso entlehnt (v. 91). Beatrice spricht sie aus, als sie, von den falschen Meinungen über die Engel ausgehend, sich gegen die willkürlichen Interpretationen der heiligen Schrift wendet (82—126). Jeder macht sich seine Erfindungen und vom Evangelium

schweigt man. Und Niemand denkt daran, welch' theures Blut es gekostet hat, es der Welt zu bringen.

Si che laggiù non dormendo si sogna,
Credendo e non credendo dicer vero;
Ma nell' uno è più colpa e più vergogna.
Voi non andate giù per un sentiero
Filosofando, tanto vi trasporta
L'amor dell' apparenza e il suo pensiero.
Ed ancor questo quassù si comporta
Con men disdegno, che quando è posposta
La divina Scrittura, o quando è torta.
Non vi si pensa quanto sangue costa
Seminarla nel mondo, e quanto piace
Chi umilmente con essa s'accosta.
Per apparer ciascun s'ingegna e face
Sue invenzioni, e quelle son trascorse
Da' predicanti, e il Vangelio si tace.
Un dice che la Luna si ritorse,
Nella passion di Cristo, e s'interpose,
Perchè 'l lume del Sol giù non si porse:
Ed altri che la luce si nascose
Da sè; però agl' Ispani ed agl' Indi,
Com' a' giudei, tale eclissi rispose.
Non ha Firenze tanti Lapi e Bindi,
Quante sì fatte favole per anno
In pergamo si gridan quinci e quindi;
Sì che le pecorelle, che non sanno,
Tornan dal pasco pasciute di vento,
E non le scusa non veder lor danno.
Non disse Cristo al suo primo convento:
Andate e predicate al mondo ciance;
Ma diede lor verace fondamento.
E quel tanto sonò nelle sue guance:
Sì ch'a pugnar, per accender la fede,
Dall' Evangelio fêro scudi e lance.
Ora si va con motti e con iscede
A predicare; e pur che ben si rida,
Gonfia il cappuccio, e più non si richiede.
Ma tale uccel nel becchetto s'annida,
Che se 'l vulgo il vedesse torrebbe
La perdonanza, di che si confida;
Per cui tanta stoltezza in terra crebbe,
Che, senza pruova d'alcun testimonio
Ad ogni promission si converrebbe.
Di questo ingrassa il porco Sant' Antonio,
Ed altri assai, che son peggio che porci,
Pagando di moneta senza conio.

Wenn Hettner hierzu (Ital. Studien S. 269), im Hinblick auf Michelangelo und Vittoria, bemerkt, es sei „der feste Protest der katholischen Rechtgläubigkeit gegen jegliche hoffärtige Neuerung", so muss ich ihm widersprechen. Beide, in deren geistlichen Be-

trachtungen diese „Pietà" so unmittelbar einführt, wendeten in ihrer Betonung des Glaubens Dantes Worte gegen die in der verkommenen Kirche eingerissenen Missbräuche (Ablass!) und den in ihr herrschenden unevangelischen Geist an.

D. Christus im Schoosse der Maria, von den Freunden beweint.

VI. London, British Museum 1896—7—10—1. Thode 339. Ber. 2486 (Sebastiano). Abb. C. H. Metz: Imitations of ancient and modern drawings 1798. Gaz. d. b. a. 1896. XVI, 337. Ber. Pl. CXLVII. Röthel. Die berühmte Warwickzeichnung, welche der hochverdiente Direktor des Printroom, Sidney Colvin, mit Recht den hohen Preis von 35000 Francs nicht scheuend, 1896 erwarb. (Über ihre Ächtheit vgl. oben II, S. 406.) Eine höchst bedeutungs- und eindrucksvolle Komposition, in welcher Michelangelo für die Stellung des Christus an sein Jugendwerk in S. Peter anknüpfte. Maria ist hier aber auf dem Boden niedergesunken. Ihr linkes Bein liegt auf der Erde, über das aufgestemmte rechte lehnt der Oberkörper Christi, der, wie geknickt, mit hinabsinkendem Kopf und rechtem Arme in ihrem Schoosse sitzt. Seine linke Hand ruht auf ihrer Schulter. Sie lehnt, von Schmerz überwältigt, das Haupt an den Kopf einer rechts kauernden und sie stützenden Gestalt, über deren aufgestemmtes Bein das linke Bein Christi liegt. Links von Maria hinten zwei fiebrisch erregt auf den Leichnam schauende Gestalten von geradezu unheimlicher Wirkung und eine dritte, die wie verstört herumblickt. Die Gruppe enggeschlossen bei höchster Kühnheit der Stellungen, linear zusammengehalten durch die, die ganze Breite einnehmende liegende Hauptfigur. Nie ist Michelangelo in der rückhaltlosen Schilderung der Phänomene des Todes in einem Körper so weit gegangen wie hier. Liess er uns in der Pariser Zeichnung III das entflohene Leben noch gleichsam nachfühlen, so giebt er hier den Tod in unerbittlicher Gestalt. Sein künstlerischer Geist kannte alle Möglichkeiten der Auffassung. Die Warwickzeichnung gehört zu seinen gewaltigsten, aber auch furchtbarsten Schöpfungen.

E. Christus aufrecht von einer hinter ihm stehenden Gestalt gehalten.

In der Pietà Rondanini gewann dieses Motiv, das Michelangelo zuerst in dem früheren Gemälde der Grablegung in London gebracht hatte, seine plastische Gestaltung und gelegentlich der

Besprechung dieser Gruppe (s. oben II, S. 278 ff.) erwähnte und beschrieb ich bereits die sie vorbereitenden Studien:

VII. Oxford, Universitäts-Galerie 70, I. Thode 442. Ber. 1572. Eine höher stehende Figur hält unter den Armen vor sich den Leichnam, der in der einen Skizze von vorne, in den beiden anderen halb von der Seite gesehen wird.

Eine andere herrliche Zeichnung bildet gleichsam den Übergang von der Darstellung des Christus in sitzender Stellung zu diesem frei gehaltenen:

VIII. Wien, Albertina. Sc. R. 137. Thode 522. Ber. 2503 (Sebastiano). Abb.: Handzeichnungen der Albertina Nr. 63. Röthel. Hier ruht der Leichnam noch auf einem Sitze, der mit dem Leichentuch bedeckt ist, auf, aber nur so leicht, dass seine Gestalt, die von der links auf dem Sitze aufknieenden Maria gestützt wird, fast ganz aufrecht erscheint. Der rechte Arm hängt senkrecht herab, der linke, von der Mutter gehalten, ist etwas erhoben. Der Kopf senkt sich nach rechts. Die Beine hängen, etwas im Knie gebeugt, herab. Die Zeichnung, für deren doch so unmittelbar ins Auge springende Ächtheit ich früher (II, S. 412) zu kämpfen hatte, erinnert in ihrem Stil noch an die Cavalieriblätter. — Der Christus ward, wie ich oben (II, S. 484) schon erwähnte, durch Wiederaufnahme des Motives im Gemälde der Grablegung in London gebildet.

IX. Dass eine Kreidezeichnung in der Ambrosiana zu Mailand (Phot. Br. 13) in einem Zusammenhange mit diesen Studien steht, möchte ich beiläufig bemerken. Vielleicht geht sie auf eine Skizze Michelangelos zurück. Sie zeigt den Oberkörper Christi zurückgelehnt und den Kopf auf der Schulter, wie III, doch ist der rechte Arm in der Höhe gehalten. Die Stellung der Beine ist VIII ähnlich, und das Ganze gemahnt etwas an die Gruppe im florentiner Dom. Die Zeichnung ist für die unter XIV zu erwähnende Komposition verwerthet worden. Ein aus der Sammlung des Duca Braschi in Rom stammendes, Daniele da Volterra zugeschriebenes Bild (zum Verkauf 1908 bei der Gesellschaft für Kunst und Litteratur in Berlin) zeigt in der Haltung des beweinten Christus Ähnlichkeit. Auch eine Zeichnung, Nr. III und der Pietà Rondanini verwandt, in den Uffizien (Coll. Santarelli 222, Abb. Bernardini, Seb. d. P. S. 41), dem Sebastiano zugeschrieben, will verglichen sein. Sie zeigt Maria auf einer Erhöhung sitzend, zwischen ihren Beinen den schlaff zusammengebrochenen aufrechten Christus.

F. Christus von den ihn beweinenden Freunden aufrecht gehalten.

In dieser, durch eine Zeichnung in der Albertina gegebenen Komposition vereinigen sich verschiedene der uns bekannt gewordenen Motive: das Stützen der Arme durch zwei Figuren und die Einschliessung der Gestalt durch die Beine der Maria, wie die Pietà der Vittoria Colonna (B) es zeigt, das Niedersinken der Jungfrau auf den Boden, das wir in der Warwickzeichnung (D) fanden, die aufrechte Haltung der Studien E. Die verschiedenen Gedanken strömen gleichsam in einander. Wenn ich von dem unlöslichen, für die Ächtheit sprechenden Konnex, in dem alle diese Studien mit einander stehen, sprach — hier tritt er uns in aller Deutlichkeit vor Augen.

X. Wien, Albertina. Sc. R. 136. Thode 521. Ber. 2502 (Sebastiano). Abb.: Handzeichnungen der Albertina Nr. 73. Röthel. Christus, Dessen Beine zwischen den Knieen der ohnmächtig rückwärts gesunkenen Maria zu Boden sinken und Dessen Leib nach rechts sich ausbiegt, wird von vier stehenden Figuren gehalten. Die vordere links, über Deren Haupt sein rechter Arm liegt, stützt sein niedersinkendes Haupt, die vordere rechts, eine Frau, an Deren linkem Oberschenkel Marias Kopf lehnt, fasst ihn an der Brust. Unter den Armen wird er von einem hinter ihm stehenden Manne, Nikodemus, gefasst, indess ein anderer Mann rechts seinen linken Arm über der Schulter trägt. Links vorne kniet Magdalena, den Kopf gesenkt; sie umfängt mit der Linken die Hüfte des Todten und stützt die Rechte auf Marias Knie. Über ihr beugt sich eine Frau dem Leichnam zu. — Wieder steht man Angesichts der Geschlossenheit der Gruppe wie vor einem Wunder. Sie ist aus einem viereckigen Block gebildet, und zwar so, dass alle Materie desselben in Gestalt umgesetzt ist. Nur an der linken Seite ist die Abgränzung nicht ganz scharf.

Wie eine Vereinfachung dieses Gebildes erscheint die plastische Gruppe im florentiner Dom. Geblieben ist der Christus überragende Nikodemus, die Magdalena links, rechts die Madonna, die hier aber sitzt. In der zusammengeknickten Haltung Christi werden Motive der Colonnazeichnung und der Oxforder Skizzen Nr. VII verwerthet.

Von der Wiener Zeichnung aber führt der Weg andrerseits unmittelbar weiter zu der Darstellung der eigentlichen Grabtragung, wirkt der Vorgang in ihr doch fast so, als hätten die Freunde Christus aus dem Schoosse der Maria erhoben, um ihn zur Ruhestätte überzuführen, ja vermuthlich war dies der Gedanke des Künstlers.

G. Die Grabtragung.

Ein erster einfacher Gedanke ist in einer Skizze gegeben auf dem schon besprochenen Blatte:

XI. Oxford, Universitäts-Galerie 70. S. oben Nr. V. Zweimal ist hier die kleine Skizze gegeben: zwei Männer tragen zwischen sich den Leichnam, dessen Arme über ihren Schultern liegen und dessen Unterkörper von ihren anderen Armen (das eine Mal höher, das andere niedriger) getragen wird. Alle drei Gestalten sind von vorne gesehen. Es ist eine neue Fassung der älteren Darstellung im Londoner Gemälde. Aus diesem schlichten Motiv wird, dank der an der Beweinungsszene gewonnenen Erfahrung, ein reiches und mächtiges Gebilde:

XII. Oxford, Universitäts-Galerie Nr. 37. Thode 420. Ber. 2492 (Sebastiano). Abb. Fisher II, 9. Phot. Br. 77. Röthel. Christus, Dessen Oberkörper und Haupt nach links sinkt, wird in der Luft schwebend getragen. Vorne werden seine Beine von zwei Figuren gestützt: die links, vom Rücken gesehen und unter der Last einknickend, ist ein Mann in Kittel, die rechts eine Frau, welche mit dem linken Arm den linken Oberschenkel des Leichnams umfängt. Etwas dahinter beugt sich ein Mann vor und fasst mit der Rechten den rechten Arm Christi, ein anderer, kaum sichtbar, stützt die rechte Schulter. Hinter dem Todten, im Rücken helfend, zwei Männer, ein anderer rechts hinter der Frau umfasst den linken Arm und schmiegt trauernd seinen Kopf an ihn. Rechts von ihm, nur flüchtig angedeutet, ein schreiender Jüngling, der die Rechte hoch erhebt. Im Ganzen neun Figuren.

Über die künstlerische Macht dieser Schöpfung habe ich mich zur Genüge schon geäussert (s. II, S. 408). Dass möglicher Weise ein im Nachlasse Michelangelos erwähnter Karton einer Pietà mit neun Figuren den Entwurf wiedergab, erwähne ich unten. Eine andere Fassung scheint in einer Zeichnung vorzuliegen, die ich leider nicht gesehen habe:

XIII. London, Mr. Gathorne Hardy. Thode 370. Ber. 1693. Nach Berensons Angaben ist im Hintergrunde vor dem Kreuz Maria sitzend mit ausgebreiteten Armen dargestellt, davor eine Gruppe von vier Männern, die in angestrengter Bewegung Christus tragen. Hinter ihr sind noch zwei Köpfe angedeutet. — Auf der anderen Seite des Blattes zwei Studien zu einer Figur in der Haltung des Engels rechts auf der Pietà der Colonna. — Da Berenson selbst sagt: a beautiful group of exquisitely compact mass and splendid action" und

nur durch die Behandlung veranlasst wird, das Blatt einem Nachfolger des Meisters zu geben, möchte ich es für wahrscheinlich halten, dass es sich auch hier um ein von ihm verkanntes Original handelt, welches, das Motiv der Maria aus dem Colonnablatte aufnehmend, vielleicht noch später als XII entstanden wäre, aus dem Verlangen, der Maria, die in XII nicht vorhanden, ihre Stelle anzuweisen.

Eine dritte sehr merkwürdige Komposition ist uns in einer, nach Michelangelo angefertigten Zeichnung erhalten:

XIV. Paris, Louvre 2716. Thode 511 c. Ber. 1744. Phot. Giraudon 1399. Kreide. Im Vordergrunde, nur in Konturen gegeben, die Gruppe von vier Männern, welche den Leichnam tragen. Dieser wird von zweien, über deren Schultern und Rücken seine beiden Arme herabhängen, unter den Oberbeinen gefasst und etwas nach rechts getragen. Der dritte von rechts vorne herzutretend, fasst ihn an der Hüfte, der vierte folgt hinten, mit beiden Händen an seinen Kopf fahrend. Ich weiss nicht, ob dies dieselbe Gruppe wie XIII, wohl aber kann ich feststellen, dass die Idee der Oxforder Skizzen Nr. XI hier ihre Ausbildung erfahren hat und dass der Leichnam mit der eben (II, S. 497) genannten Studie in der Ambrosiana zu Mailand Nr. IX, die nächste Verwandtschaft zeigt. Hinzugefügt sind dieser Hauptgruppe nun eine grössere Anzahl ausgeführter nackter Figuren im Mittelgrund. Sechs von ihnen, Fackeln in der Hand, bewegen sich dem Grabe links zu, das sich in einem mit Bäumen und Büschen bewachsenen Felsen befindet. Acht andere nahen rechts von hinten mit Gebärden der Anbetung. — Es frägt sich nun, ist dieses Leichengefolge eine Erfindung des Meisters oder die des Kopisten, der ihr nur die Hauptgruppe entlehnte und das Andere hinzufügte? Die Idee ist so überraschend neu und eigenartig, dass man wohl das Erstere annehmen und nur das Landschaftliche als Zuthat betrachten könnte. Doch erscheint andrerseits, neben der straff gefügten Gruppe im Vordergrunde die Schaar der Leidtragenden so lose angeordnet, dass man doch höchstens eine ganz flüchtige Skizze des Meisters, die dem Verfertiger der Zeichnung die Anregung gegeben hätte, voraussetzen dürfte. Ob der Letztere, wie Berenson sich denkt, Daniele da Volterra war, weiss ich nicht zu sagen, da ich keine Kenntniss von Dessen Zeichnungsweise besitze. — Eine Figur ganz hinten in hohem, runden Filzhut erinnert entfernt an Michelangelo selbst.

Als Studien für die Träger des Leichnams in einer Grablegung könnten die früher (II, S. 80, A) von mir erwähnten Skizzen in

Oxford, Univ. Gal. 60 in Betracht kommen. Da sich in ihnen allgemeine Beziehungen auch zu Gestalten in der Kreuzigung Petri der Cappella Paolina finden, besprach ich sie schon gelegentlich dieser. Für eine der eben erwähnten Kompositionen haben sie jedenfalls nicht gedient.

Zweifelhaft auch bleibt es, ob eine prachtvolle Röthelstudie im Louvre für eine Grablegung bestimmt war. Paris, Louvre 122. Thode 473. Ber. 1584. Abb. Steinmann: Sixt. Kap. II, 44. Phot. Br. 48. Drei kraftvolle Männer tragen auf ihren Schultern, mit den Armen ihn umschlingend, einen, da sie auf den Beschauer zu schreiten, in starker Verkürzung gesehenen Mann, dessen Beine über die Schultern des vordersten herabhängen. — Die Zeichnung gehört in die Zeit der Sixtinischen Deckenmalerei; auf der Rückseite ist die Studie zu einer Sibylle (s. oben I, S. 256, Nr. LXI). Schwerlich dürfte man annehmen, dass der Getragene, in dieser Ansicht gegeben, Christus sei. So hielt ich Steinmanns Vermuthung, es sei ein nicht benutzter Entwurf für die Sündfluth, für einleuchtend. (S. oben II, S. 247.)

Ein „quadretto in tavola in qualche parte guasto e non finito con nostro Signore morto, S. Giovanni, tre Marie et un apostolo", wird im Inventar des Palastes des Herzogs von Parma 1697 erwähnt (Le Gall. naz. ital. V, 1902, S. 274). S. oben: „Die Grablegung in London."

Zusammenfassendes.

Drei Ausgangspunkte für des Meisters Pietàdarstellungen durften wir feststellen: die Komposition Raphaels, die den am Boden liegenden Christus darstellt, den Typus des auf dem Grab sitzenden Heilands und jenen des im Schoosse der Mutter gebetteten Leichnams. Der Entwurf für Sebastianos Bild in Viterbo, die Zeichnung im Louvre Nr. III und die Warwickzeichnung in London kennzeichnen die eingeschlagenen Wege. In der Colonnapietà vereinigen sich die beiden ersten, der dritte führt zu den figurenreichen Darstellungen der Beweinung. Es entwickelt sich, indem an das frühe Gemälde der Grablegung in London angeknüpft wird, das Motiv des von der Maria oder den Freunden aufrecht gehaltenen Christus durch Aus- und Umgestaltung des Typus des sitzenden Christus. Die Beschränkung auf den eigentlichen Pietàgedanken führt zur Pietà Rondanini, die Erweiterung der Gruppe zur Wiener Zeichnung Nr. X und zum Marmorgebilde im florentiner Dom. Endlich verwandelt sich die Beweinung der Wiener Zeichnung in die Grabtragung, die uns in drei Fassungen: Oxford Nr. XII, Mr. Gathorne Hardy Nr. XIII, Louvre Nr. XIV entgegentritt.

XXII

Der Karton für eine Pietà mit neun Figuren

In Michelangelos Nachlass fand sich: „un cartone grando, dove è designata una Pietà con nove figure non finite." Daniele in seinem Briefe an Vasari vom 17. März 1564 sagt: „una Pietà ch' egli haveva cominciata, della quale vi s'intende solo le attitudini delle figure, sì v'è poco finimento." (Gotti I, 357.) Wie es scheint, erhielt Lionardo mit anderen auch diesen Karton (a. a. O. II, 156), der heute nicht mehr nachzuweisen ist. Vielleicht war die Komposition die der Oxforder Grabtragung (s. oben II, S. 499, Nr. XII), welche neun Figuren zeigt.

XXIII

Christi Abschied von Maria

Ein Karton in der Hinterlassenschaft des Künstlers behandelte diesen Vorwurf. Im Inventar heisst es bloss: „Christus und Maria", aber in Danieles Brief an Vasari vom 7. März wird der Gegenstand näher bestimmt und erwähnt, dass Michelangelo den Karton Vasari hatte schenken wollen: „wie unrecht war es, jenen Christus, der von seiner Mutter scheidet, nicht anzunehmen, als er ihn Euch geben wollte." Und weiter heisst es bezüglich des Kartons: „aber der mit dem Christus ist der beste; aber alle sind an einen Ort gekommen, wo es Mühe kosten wird, sie zu sehen, geschweige denn, sie wiederzuerhalten; gleichwohl habe ich dem Kardinal Morone in Erinnerung bringen lassen, dass er (offenbar unser Karton) auf sein Verlangen begonnen wurde, und bot mich an, ihm eine Kopie davon zu machen, falls man ihn wiederhaben kann." (Gotti I, 357 f.) Am 7. April 1564 erhielt Tommaso de Cavalieri den Karton: „habuit a me notario quodam magnum cartonum, plures simul sutos in se continentem, in quo apparent imperfecte depincte sive designate imagines Domini nostri Jesu Christi et gloriose Virginis ejus matris, superius inter alios in preinserto Inventario annotatos, tanquam, ut asseruit, ad eum spectantem." Und Tommaso bezeugt: „haver ricevuto da monsignor reverendissimo Governatore di Roma, per mano di messer Loisi de la Torre, suo notario criminale, un cartone grande, dove stanno disegnati un Cristo et una Madonna già di mano di messer Michelangelo, quale io hebbi già in vita dal detto messer Michelangelo." (Gotti II, S. 155 f.)

Von diesem, wie es scheint, höchst bedeutenden Werke, bezüglich dessen Steinmann (Z. f. b. K. N. F. VII, S. 207) die er-

schütternde Stelle in einer Predigt Savonarolas (Prediche sopra Job fatte in Firenze 1494. Vendig 1545. p. 375) zitirt, ist uns keine Spur erhalten.

Oder sollten wir die zwei, von Berenson und Frey fälschlich auf das „Noli me tangere“ bezogenen Skizzen im Besitze des Herrn G. T. Clough in London (Thode 367. Ber. 1539. Abb. Frey 77 und 78, s. oben II, S. 448) als Studien für den Karton auffassen dürfen? Die Bewegung Christi liesse sich eher mit diesem Vorwurf in Einklang setzen, als mit jenem: das Fortstrebende, das Hinweisen nach der Seite (auf den Leidensweg), die deutende Bewegung der Hand. Ich glaube die Vermuthung aufstellen zu dürfen.

XXIV

Der hl. Hieronymus

Da alte Angaben auf Stichen Michelangelo als Erfinder von Darstellungen des hl. Hieronymus bezeichnen, wollen diese genannt sein. Es handelt sich um zwei verschiedene Entwürfe.

A. Der hl. Hieronymus in Meditation über das Kreuz.

1. Sebastiano a Regibus. Bez. M. Ang. in. Marcel. pin. Seb. a Reg. Clo. incid. Romae MDLVII con privilegio. Ant. Lafrerj. Der Heilige sitzt bei einem Felsen und stellt seine Betrachtungen über ein Kreuz an, das er in den Händen hält. Der Kardinalshut und zwei Bücher liegen vor seinen Füssen. Links der Kopf und die Vorderpfote des Löwen. (Heinecken I, 396. Passerini S. 231.)

Da dieser Stich noch bei Lebzeiten des Meisters erschien, verdienen seine Angaben Glauben. Nun befand sich ein Gemälde Marcello Venustis, den hl. Hieronymus darstellend, auf dem Altar der Mignanelli in S. Maria della Pace in Rom, und Titi in der „Descrizione“ von 1763 (S. 417) bemerkt: Einige glauben, es sei nach einer Zeichnung von Michelangelo gemacht.

2. Cherubino Alberti (B. 54). Bez. Michel Angelus inven. Cum privilegio Summi pontificis. Romae 1575. Die gleiche Darstellung. Wir haben anzunehmen, dass Venusti eine Skizze des Meisters vorlag.

Eine Zeichnung, die den knieenden Hieronymus vor der Höhle, in der erhobenen Rechten das Kreuz, in der gesenkten Linken einen Stein, darstellt, wird im Louvre (Nr. 705) Michelangelo zugeschrieben, ist aber nicht von ihm.

B. Der hl. Hieronymus schreibend, von Engeln umgeben.

3. Unbekannter Stecher. Bez. Michel Ang. inv. — II. état: mit der Bezeichnung: S. Hieronymus. Noch andere Abdrücke mit C. Vischer bez. Der Heilige schreibt sitzend in einem Buche, das ein Putto hält. Ein anderer Knabe trägt ein Buch. Ein dritter weist dem Studirenden einen Zettel, in dem Dieser liest.

Es ist eine Variation der Prophetendarstellung in der Sixtina.

Ein Michelangelo zugeschriebenes Gemälde „Hieronymus" finde ich in Schorns Kunstblatt erwähnt (1835, XVI, S. 91). Es befand sich damals bei Hunter & Comp. in Paris und wurde, wie es scheint, nach England verkauft.

ANHANG

A. DEM MEISTER IRRTHÜMLICH ZUGESCHRIEBENE WERKE.

B. DIE KÜNSTLERISCHE VERHERRLICHUNG MICHELANGELOS NACH SEINEM TODE.

C. DIE ALTEN BILDNISSE MICHELANGELOS.



A

Dem Meister irrthümlich zugeschriebene Werke

Es handelt sich begreiflicher Weise im Folgenden um ein Verzeichniss nicht aller der Werke, die dem Meister jemals ohne sichere Begründung zugeschrieben worden sind, sondern nur jener, die mehr oder weniger eingehende Beachtung und litterarische Beurtheilung gefunden haben. Auch beschränke ich mich auf kurze Angaben.

1

Statuen und Büsten

I. Kruzifix in Elfenbein. In der Mitte des XIX. Jahrhunderts im Besitze einer Gräfin in Paris. Vgl. Courtois: Lettre adressée à Mad. la Comtesse de . . . . à l'occasion d'un Crucifixe en ivoire, sculpté par M. A. que possède cette dame. Paris 1845.

II. Christus am Kreuz in Marmor. (Fehlen Arme und Beine.) 1875 im Besitze des Architekten Prof. G. B. Carducci in Fermo. Vgl. March. Filippo Raffaelli: Di alcuni lavori del Buonaroti esistenti nelle Marche. Fermo 1875. Phot. Abbildung, die keinen Zweifel über die Unrichtigkeit der Benennung lässt.

III. Bronzekruzifix in der Geistlichen Schatzkammer zu Wien. 1758. Vgl. das Inventar im Jahrb. d. K.-S. des A. K. 1895. XVI. II, S. XII. „Christus von metal an einem schwarzen Creuz von ebenholz auf desgleichen mit silbernen runden platten und engelsköpfen gezierten Fuss. Das crucifix scheinet von Michel Angelo zu sein."

IV. Füsse eines Kruzifixes in Gyps. Im XVIII. Jahrhundert im Besitze Giacomo Carraras in Bergamo. Bottari: Racc. di lett. VI, 246: „in gesso due piedi di crocifisso tratti di qualche opera di M."

V. Todter Christus, Statuette in Terrakotta. Im Besitze von Sir J. C. Robinson. Nackt, in einer Stellung, welche an den Christus der Pietà in S. Peter erinnert. Claude Philipps: Arch. stor. dell'Arte 1888. I, S. 100, hält die Figur für die Arbeit etwa eines spanischen Nachahmers des Meisters.

VI. Der Kopf Johannes des Täufers in der Schüssel. In Marmor. Anfang des XVIII. Jahrhunderts im Kabinet des Mr. Giraudon. Florent Le Comte: Cabinet de singularitez d'Architecture, Peinture, Sculpture. Brüssel 1708.

VII. Der hl. Bartholomäus im Dom zu Mailand. Florent Le Comte im eben zitirten Werke behauptete, die bekannte Statue sei nach Michelangelos Modell gemacht, welches Modell sich im Kabinet des M. Giraudon befinde.

VIII. Statue des hl. Gregor im Oratorium der hl. Barbara bei S. Gregorio auf dem Monte Celio in Rom. Es heisst, der Kardinal Borromeo habe die sitzende Statue des Heiligen aufstellen lassen: „in candido marmo, abbozzata da M. B. e terminata da Niccolò Cordieri". Titi: Descrizione di Roma 1763. S. 76. Auch Vasi: Itinerario 1791. S. 497. Sollte hieran etwas Wahres sein? Man könnte an den Abozzo der Petersstatue in der Hinterlassenschaft Michelangelos denken.

IX. Holzfigur des hl. Michael, mit dem Drachen kämpfend, im Grünen Gewölbe zu Dresden. (Julius und Albert Erbstein: das Grüne Gewölbe zu Dresden 1884. S. 167, Nr. 14.) Sie wurde mit dem Modell des Templum Salomonis 1733 durch Meiners, der die Gruppe als Werk Michelangelos (!!) bezeichnete, nach Dresden gebracht. Vgl. Theodor Distel in der Kunstchronik 1888. XXIII, S. 347.

X. Herkuleskopf und Weiberkopf am zweiten und dritten Mauersteine an der Ecke des Palazzo vecchio zu Florenz hinter Bandinellis Herkules. „In welche Michelangelos Meisterhand in den kräftigsten und herrlichsten Umrissen einen Herkuleskopf und einen Weiberkopf — vielleicht während er den David aufstellte — eingehauen hat." Dorow in Schorns Kunstblatt 1827. VIII, S. 283.

XI. Schreiender Herkulesknabe. Bronzebüste in der Sammlung des Baron Michele Lazzaroni zu Paris. Ad. Venturi (L'arte 1904. VII, S. 476, wo auch Abb.) giebt sie Michelangelo. Er findet die Züge, die frühreife Männlichkeit der Putten des Meisters. „Esso serba la pienezza dei putti di Bertoldo, ma assume una potenza cinquecentesca, una fierezza che conviene solo a Michelagnolo." Der Putto sei den Kindern in der Sixtina, auch den Knaben der Medicimadonna verwandt. Die Büste stammt aus Florenz. Ich vermag, nach

der trefflichen Abbildung zu urtheilen — leider war es mir nicht mehr möglich, das Original zu prüfen — der Meinung des verdienten Historikers der italienischen Kunst nicht beizustimmen. Der Typus des Kindes unterscheidet sich, sowohl in den Gesamtverhältnissen der Züge, wie in Einzelheiten: der Bildung der Nase, der Augen, der Haare doch wesentlich von den Putten Michelangelos.

XII. „Die Häresie, von der Religion zu Boden geworfen." Terrakotta. Ein schreiend am Boden liegendes Weib, auf das eine andere Figur, von der nur die Füsse erhalten sind, tritt. 1869 im Besitze des Dott. Alessandro Foresi in Florenz. Vgl.: A. Foresi: una figura in terra cotta di Michelangelo. Firenze 1869. Mit Abbildung, die keinen Zweifel über das Irrige der Attribution lässt.

XIII. Grosser Bronzekopf in einer Sammlung in Brescia. Im XVIII. Jahrhundert. Pignoria erwähnt in einem Briefe „un testone in bronzo di mano di Michelangelo", den er in einem Museo di Brescia gesehen. Raccolta di lettere d'uomini illustri. Vgl. Bottari bei Fanfani: Spig. Mich. S. 101. Moreni glaubte, damit sei die Medaille des Bindo Altoviti gemeint.

XIV. Unvollendete Frauenstatue in der Galerie des Grossherzogs zu Florenz. Von Richardson III, 87 erwähnt: „une femme, qui n'est point finie." Richardson glaubte hier des Meisters Art zu meisseln zu finden. Man sähe die grossen Hiebe, die an einzelnen Stellen so tief seien, z. B. an den Fersen, dass, wäre die Statue vollendet worden, man die Ferse hätte repariren müssen. Auch Volkmann I, 551 erwähnt sie.

XV. Büste Lorenzo Medicis, des Magnifico. Terrakotta. Sie befand sich im Anfang des XIX. Jahrhunderts im Besitze des Marchese Capponi in Florenz, welcher einen Gypsabguss dem Verfasser des Lebens Lorenzos, William Roscoe, schenkte. Nach diesem fertigte Edw. Smith den Stich, welcher Roscoes Werk schmückt.

XVI. Büste des Gabriello Faerno auf dem Kapitol. (Im Kapitol. Museum?) Sie galt lange für ein Werk des Meisters. Bottari erwähnt sie als solches. Abb. bei Vairani: Cremonesium Monumenta Romae extantia, Romae 1778, p. 61.

XVII. Die Büste Pauls III., früher im Palazzo Farnese, jetzt im Museum zu Neapel. Grimm meinte, sie könne von Daniele da Volterra sein. Heath Wilson schlug Guglielmo della Porta vor. Neuerdings nannte Umberto Rossi den Namen Giovanni Zacchi da Volterra, der verschiedene Medaillen des Papstes gemacht hat. (Arch. stor. dell'arte 1890, III. S. 71.)

XVIII. Zwei Terrakottabüsten, ganz willkürlich Michelangelo und Vittoria Colonna genannt. 1875 im Besitze des Händlers Pietro Radicchi in Florenz. Besprochen von Domenico Rembadi: Sulla scoperta di due busti in terra cotta, Firenze 1874, und von Ottavio Andreucci: Sulla scoperta di due busti in terracotta e sopra un quadro di M. B. Firenze 1875.

2

Reliefs

An erster Stelle erwähne ich drei Arbeiten, die besondere Aufmerksamkeit verdienen.

XIX. Das Martyrium des hl. Andreas. Im Museo nazionale zu Florenz. Nr. 126. Es wird von Manchen noch heute für Michelangelos Werk gehalten, und als solches mit einem Fragezeichen im Kataloge angeführt. Fast macht es den Eindruck, als habe man eine gewisse Scheu gehabt, über diese unvollendete Arbeit zu sprechen. Sie wird so gut wie gar nicht erwähnt. Dass sie ausgesprochen Michelangeleske Eigenthümlichkeiten, auch in der Behandlung, zeigt, lässt sich nicht leugnen. Eine gewisse Monotonie in der Komposition und Schwäche in Charakteristik und Bewegung verbietet aber doch, an den Meister zu denken. Auch sind die Frauenfiguren nicht in Dessen Geist gehalten. In Allem finde ich eine solche Übereinstimmung mit Bandinellis Werken (namentlich den Chorschranken im Dom), dass ich ihn für den Autor halten muss. Gerade die Frauen auch finden bei ihm — Relief unter der Statue Cosimos und Bronzestatuetten der Venus und Kleopatra im Bargello — ihre genauen Analogieen.

XX. Die Victoria oder „Gloria militare“ im Hofe des Palazzo Alessandri zu Florenz. Dieses bedeutende Werk blieb in neuerer Zeit, sehr mit Unrecht, so gut wie unbeachtet — vielleicht in Folge der Schwierigkeiten, Eintritt in den Palazzo zu erhalten. Die Besichtigung, die mir vergönnt war, veranlasst mich zu dem Urtheil, dass es sich hier um eine der vortrefflichsten Skulpturen des florentinischen Cinquecento handelt. Es ist wohl begreiflich, dass Gori in der Condiviausgabe, Not. stor. S. 108, sie als ein Werk Michelangelos ansah und in einem Stich daselbst veröffentlichte, den 1728 Franc. Zuccherelli auf Wunsch Gaburris angefertigt hatte. Bottari (Raccolta di lett. II, 281) publizirt einen Brief Mariettes an Gaburri, in dem er für den ihm übersandten Stich dankt und bemerkt: „senza dubbio questo grand' uomo l'aveva cominciata per mettere su la porta della fortezza di

S. Miniato per ornato quando fu scelto a farvi le fortificazioni.“ Diese Meinung hatte auch Gori geäussert, sagt aber nicht, wo das grosse Relief sich befand. Hierüber giebt die „Guida per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze“ (Florenz 1798, S. 306) Aufschluss: es schmückte das Thor, durch welches man nach S. Francesco und S. Miniato geht: „una porta della fortezza che intorno l'anno 1526 con disegno di Michelangelo B. fu fatta, benchè tirata a fine dal Tribolo, di cui è lavoro la bellissima statua di macigno non finita rappresentante una Vittoria che stà appoggiata accanto alla detta porta.“ Im dem Nouveau Guide 1832 und in Fantozzis Nuova Guida wird das Relief dort nicht mehr erwähnt. Marcotti führt es (S. 144) im Palazzo Alessandri mit folgenden Worten an: „une victoire sculptèe par Tribolo, qui devait servir de support aux armes de Côme I sur un boulevard de la forteresse de S. Giorgio.“

Dass die Benennung „Tribolo“ richtig, glaube ich. Doch ist zu vermuthen, dass die Figur schon zu Zeiten des Alessandro Medici, unter dem eifrig an den Befestigungen gearbeitet worden ist, entstand. Antonio San Gallo machte 1535 die Zeichnungen für die Fortezza da basso zwischen der Porta il prato und der Porta San Gallo. Raffaello da Montelupo und Tribolo werden beschäftigt. Sie fertigen die Wappen an, darunter wird eines mit Viktorien erwähnt. (Vasari V, 462. 544. VI, 66. Bottari: Racc. III, S. 329ff.)

Die Gestalt, in Hochrelief gearbeitet, überlebensgross, trägt ganz antikischen Charakter; man kann an Figuren des Pergamenischen Altars durch sie erinnert werden. Sie wirkt gigantisch, aber nicht gewaltsam. Auf Trophäen stehend, stützt sie die Linke auf eine einfach gerahmte viereckige Tafel; der zurückgelehnte Kopf ist etwas zur Seite gewendet. In feinen Falten liegt das zarte Gewand weich an den runden Formen an. Der rechte Arm, der erhoben gedacht ist, ist abgeschnitten, ebenso die herrlich gebildeten Flügel. — Ein darunter befindliches Relief mit Trophäen ist offenbar von derselben Hand gearbeitet, vielleicht auch der im Hofe des Palastes gegenüber in die Mauer eingefügte Adler.

XXI. Hochrelief der Pietà, in der Kirche des Albergo de' Poveri in Genua. Die als Michelangelo bekannte Darstellung in Brustbildern: Maria das Haupt zu dem Christi senkend, den sie mit den Händen umfängt. Neuerdings mit Recht von Suida als Werk des Montorsoli in seiner Monographie über Genua (Berühmte Kunststätten, Leipzig 1906) besprochen.

XXII. Der Adler am Palazzo communale zu Bologna. Abb. Knapp unter den „zweifelhaften Werken“ S. 155. Fälschlich für ein Werk des jungen Michelangelo aus der Zeit seines Aufenthaltes in Bologna ausgegeben.

XXIII. Die kleine Bronzethüre im Museo nazionale zu Florenz Nr. 53. Längere Zeit für Michelangelos Arbeit gehalten, heute dem Vincenzo Danti zuerkannt. Cicognara publizirte sie Taf. LVI. (S. 278.)

XXIV. Relief in Gyps: die Sündfluth. In Goris hinterlassenen Notizen erwähnt. (Fanfani: Spigol. Mich. S. 313.)

XXV. Relief: die Madonna mit Christus, Johannes dem Täufer, Anna und Joachim. 1749 in der Imperiale villa dell'Ambrogiana, angeblich nach alten Katalogen ein Werk des Meisters (ebenda S. 314.)

XXVI. Relief einer Pietà. Im Besitze von Pietro Tosi di Crispino. 1838. Vgl. Attendolo Bolognini (conte G. G.): Alcuni cenni sopra un bassorilievo di M. B. Milano 1838.

XXVII. Stukkorelief: der Tod des Grafen Ugolino. Florenz, Museo nazionale Nr. 117. H. Grimm machte es, nach einem Abguss in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel, 1865 in „Über Künstler und Kunstwerke“ I, 72 bekannt. In II, 79 berichtet er von einem Stiche des Gaetano Vascellini 1782 (in Dresden: Kupferstichkabinet), auf dem die Komposition als Werk Michelangelos bezeichnet wird. Heute ist sie dem Pierino da Vinci zuerkannt.

XXVIII. Terrakotta. Modell zu einem Relief: der Sturz eines Giganten. Dieser klemmt sich, stürzend, mit den Händen an einem Felsen an. Es befand sich in Goris Besitz, der es vom Canonico Pandolfo Ricasoli erwarb. (Not. stor. S. 103.)

XXIX. Relief im Besitze Wicars. Gegenstand? In einem Briefe an Pietro Benvenuti in Florenz theilt Wicar 1826 mit, dass ein Abguss des Reliefs für die Akademie in Florenz zur Verfügung stehe.

XXX. Die Medaille des Bindo Altoviti. Eine ausführliche Abhandlung über sie von Domenico Moreni: Illustrazione storico-critica di una rarissima medaglia rappresentante Biondo Altoviti opera di Michelangelo B. Firenze 1826. Moreni knüpft an eine Erzählung Baldinuccis in der „vita di Guido Reni“ an, nach welcher Monsignore Altoviti dem Maler die „stupenda“, von Michelangelo angefertigte Medaille gezeigt habe.

3

Architektonisches und Kunstgewerbliches

Das hier in Betracht Kommende habe ich bereits früher in den betreffenden Abschnitten über die Bauten in Florenz und in Rom und über Grabdenkmäler und Gebrauchsgegenstände angeführt. Nachzutragen hätte ich nur

XXXI. Tisch im Palazzo Farnese zu Rom, erwähnt von Titi in seiner Descrizione S. 111: una tavola di porta santa e verde antico con piedistallo scolpito dal Buonarroti.

XXXII. Anderer Tisch ebendaselbst. Titi S. 112: una gran tavola di varie pietre orientali co' piedistalli scolpiti da Michelangelo.

XXXIII. Die Grabmäler des Angelo und der Franceschina Cesi in S. Maria della Pace. Michelangelo zugeschrieben bei Litta: Famiglie celebri. Die Cesi.

4

Gemälde und Entwürfe

Noch mehr wie im Vorangehenden muss ich mich hier beschränken. Es wäre zwecklos, alle willkürlich in älteren Katalogen von Galerien, Privatsammlungen und Versteigerungen Michelangelo zugeschriebenen Werke anzuführen. — Das Madonnenbild in der Wiener Akademie erwähnte ich schon Bd. I, S. 62.

XXXIV. Gemälde: Maria mit dem Kinde. Mailand, Sammlung Cavaliere Crespi. Das Bild ist neuerdings als ein Jugendwerk Michelangelos betrachtet worden. Ein unfreundlicher Zufall wollte es, dass ich wegen Abwesenheit des Besitzers bei wiederholtem Aufenthalt in Mailand es nicht sehen konnte. Doch genügen die Abbildungen (bei Knapp S. 156, Steinmann: Sixt. Kap. II, S. 366) davon zu überzeugen, dass jene Annahme unhaltbar ist. Es giebt, wie Knapp bemerkte, getreu ein Donatelleskes Madonnenrelief (Exemplar in Pietra serena im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Abb. Bode und v. Tschudi: Beschreib. der Bildw. der christl. Periode Taf. III, Nr. 52) wieder, ohne in der Interpretation für Michelangelo charakteristische Formen zu verrathen.

XXXV. Gemälde: Maria mit Kind und Johannes. Ein solches wurde 1829 von den Malern Francesco Sabatelli und Tommaso Minardi in Florenz dem Meister irrig zugeschrieben. Vgl. Antologia di Firenze XXXV, Sept. 1829, p. 92. Nach der Abb. aus der Schule Andrea del Sartos.

XXXVI. Gemälde: die hl. Familie. Halbe Figuren in Lebensgrösse. Maria umarmt stehend das Kind, dabei der verehrende Joseph. Im Besitze des Königs von Frankreich. Mariette, der es erwähnt, ist nicht sicher, ob es ein Original. (Observ. S. 77.) Zwischen 1790 und 1792 ist es aus Versailles fortgekommen. (Waagen: K. und K. III, 769.)

XXXVII. Gemälde: Maria mit dem Kinde. Befand sich in der Sammlung des Herzog von Orléans. (Mariette: Observ. 77.)

XXXVIII. Gemälde: Judith und Holofernes. 1868 im Studio des Felice de Tivoli in London ausgestellt. Judith hält stehend das Haupt, das eine Magd im Begriffe ist, in einem Tuch zu empfangen. Holofernes im Todeskampf. Vgl. Prof. V. de Tivoli: Judith, a lecture on a picture by Michelangelo. London 1868.

XXXIX. Fresko der Verkündigung an einem Palazzo in Venedig. Hiervon spricht Ridolfi in seinen Meraviglie dell'-Arte 1648, I, S. 102. Der Ruhm der Fassadenfresken, welche Pordenone am Hause des Vlamen Martino d'Anna in der Parrochie San Benedetto gemalt, sei, so sagt Ridolfi, zu Michelangelos Ohren gedrungen und habe ihn veranlasst nach Venedig zu kommen „e nel capitello posto nell' angolo della medesima casa colorì l'Annunziata, la quale essendosi guasta, fù ritocca da Matteo Jngoli già non molto tempo."

XL. Entwürfe zu den Glasfenstern in der Kapelle des hl. Antonius von Padua in S. Petronio zu Bologna. Acht Apostelfiguren werden ihm ohne jeden Grund hier zugeschrieben. Es ist die Kapelle mit den Fresken von Girolamo da Treviso.

XLI. Fresko einer Pietà zwischen zwei heiligen Märtyrern in der Chiesa Priorale von Marcialla an der Strasse von Florenz nach Pisa bei Tavernelle. Gori, der es erwähnt (Not. stor. S. 106), erhielt die Mittheilung über die Tradition, Michelangelo habe es gelegentlich eines Aufenthaltes in der Villa der Herren Serragli (in der Nähe jener Kirche) als Jüngling gemacht, von dem Archäologen Francesco Pittoreggi.

XLII. Gemälde, Apollo darstellend, in Turin. Kopie von Robert Levoyer, Maler am Savoyischen Hof († zu Turin 1630), nach Michelangelo. Erwähnt 1635 in dem „Inventario de'quadri di pittura del Palazzo di Torino". (Al. Vesme in „Le Gallerie nazionali Ital." 1897. III, S. 37.)

XLIII. Gemälde: die drei Parzen im Palazzo Pitti. Es galt, wie bekannt, lange, bis auf die neuere Zeit, für eine Schöpfung des Meisters. Als solches wird es von Cinelli:

„le Bellezze di Firenze" 1677 in der Casa des Cav. Alesso Rimbotti, vom Abbé Richard (Description de l' Ital. III, 69) in der Grossh. Galerie erwähnt. Giovanbattista Niccolini widmete ihm eine Betrachtung (Opere edite ed inedite, racc. da Corrado Gargiolli, Milano 1870, VII, 519). Die neuere Forschung, nachdem schon Blanc (Gaz. d. b. a. 1859. I, 262) es für eine schwache Arbeit erklärt, strich den Namen des Meisters, an dessen Stelle zuletzt Jacobsen den des Pontormo zu setzen vorschlug. (Z. f. b. K. 1898. IX. S. 118. Rep. f. Kunstw. XXVII, S. 258: Zeichnung Pontormos zur Parze links in den Uffizien Nr. 6564.)

XLIV. Porträts von Paul III. und Karl V. im Belvedere des Vatikan (wo heute der Torso steht). Die Tradition hiervon geht bis auf das XVI. Jahrhundert zurück. Lanciani, Storia degli scavi di Roma I, 156: „hinc est fons rusticus in quo dii et monstra marina expressa. Hic et effigies principum variorum, in his Pauli III. p. m. et Caroli V., imp. Michaelis Angeli manu depictae." Vgl. Steinmann (Sixt. Kap. II, 483, A. 1), der die Behauptung auch bei Schott, Itinerarium Italiae 1610. II, p. 86 findet und Boissard anführt (Topographia urbis Romae I, 8), welcher diese Porträts in die Sixtinische Kapelle versetzt: ante deambulacra de quibus dictum est superius sacellum est illustre picturis Michaelis Angeli, in quo expressi sunt vultus multorum Principum ut Pauli III. P. M., Caroli V. Imp. et aliorum."

XLV. Porträt des Mondelli in der Galleria Estense zu Modena. Das Porträt eines kahlköpfigen Alten mit grauem Bart von Michelangelo wird es von Campori in den „Artisti ital. e stranieri negli stati Estensi" ((Modena 1855, S. 105) genannt. Ad. Venturi in der „R. Galleria Estense" S. 234 zitirt den Brief des Paolo Francesco Forni, durch den es am 10. Juli 1654 für 500 duchatoni d'argento dem Herzog zum Kaufe angeboten wird. Es befand sich im Besitz des Brescianers Cav. Mondelli und wird bezeichnet als Bildniss eines „gentiluomo di Carlo V.": Mondelli, Bruders des „difensore della fede Cattolica" Lodovico Mondelli.

XLVI. Porträt einer Dame in der Grossh. Sammlung zu Florenz, wird von Richardson (III, 113) erwähnt: fort bien peint.

XLVII. Der grosse Kopf al fresco im Saale der Farnesina zu Rom. Die Geschichte, Michelangelo sei ohne Wissen Raphaels zur Essenszeit in die Villa gegangen und habe den Kopf gemalt, dessen Autor der Urbinate dann sogleich erkannt, wurde im XVIII. Jahrhundert erzählt (Bottari).

Kupferstiche und Holzschnitte.

XLVIII. Agostino Veneziano: Die drei Marien zum Grabe gehend. B. XIV, S. 39, Nr. 33.

XLIX. Agostino Veneziano: B. 426. Il Stregozzo. Die Hexe auf dem Skelett, von nackten Männern geleitet. Lomazzo sagte: von Michelangelo. Die eine Figur nach Karton von Pisa.

L. Nic. Beatrizet. Ein Alter in einem Buche lesend. B. XV, S. 261. Nr. 42. Erster état: bez. Anaximenis Alexandri Magni praeceptor. Zweiter état: S. Paulus.

LI. Giorgio Ghisi. Der sogen. Traum Raphaels oder die Melancholie Michelangelos. B. XV, S. 413, Nr. 67.

LII. Cherubino Alberti. Prometheus an einen Baum gebunden. B. XVII, S. 80, Nr. 92.

LIII. Jacopo Caraglio. Ixion Juno umarmend. B. XV, S. 99, App. Nr. 1. Symonds (I, 269) stellte die Vermuthung auf, nicht Perino del Vaga, sondern Michelangelo habe die Komposition gezeichnet.

LIV. Fernando Bertelli. 1566. Christus, den Paralytischen heilend. (Passerini S. 169.)

LV. Anonym. Die Geburt Christ. Mit dem Namen Michelangelos bezeichnet. Nativitas Jesu Christ. Verso: hunc puerum etc. Dem Kardinal Clement Monilian dedizirt. Es giebt Abdrücke mit: Palumbi Novarien. curabant Romae 1564. Heinecken I, S. 383, Nr. 11.

LVI. Anonymer Holzschnitt. Zwei nackte Frauen, welche Wasser in einem Gefäss schöpfen, um sich zu baden. Von Mariette in einem Brief an Gabburri erwähnt (Bottari II, 291): „non ho visto mai cosa più bella e io non dubito punto ch'ella non sia disegnata da M. medesimo."

Zeichnungen.

Aus der grossen Zahl fälschlich Michelangelo zugeschriebener Zeichnungen hebe ich nur einige früher berühmte hervor.

LVII. Il concilio degli Dei „disegno in carta turchina ad aquarello". Befand sich einst in der Galleria Estense. Campori: Artisti negli Stati Estensi S. 105.

LVIII. „Michelangelo und Antonio della Torre, einen Leichnam sezirend." In Oxford, Univ. Gall. Rob. 50. Ber. 1714. Phot. Br. 80. Abb. Woodburn, Lawrence Gall. Einst bei Crozat und Mariette. Die Benennung gab Woodburn. Wickhoff schreibt das Blatt Bartolommeo Manfredi zu.

LIX. Jupiter, Ganymed oder Amor umarmend. Oxford, Univ. Gall. 57. Ber. 1720. Berenson denkt an Raffaello da Montelupo.

LX. Die Hand Michelangelos. Paris 717. Ber. 1740. Die vielgefeierte Mariette'sche Zeichnung, die aus den Sammlungen Bourdaloue, Crozat kam und vom Comte de Caylus gestochen wurde. Schon Ottley erkannte, dass sie nicht von dem Meister (sondern Caracci). Wickhoff giebt sie dem Passarotti. Vgl. Steinmann in der Festschrift für Friedrich Schneider: er hält das Thonmodell einer Hand im South Kensington Museum (4114—54. Phot. Kensington) für Michelangelos Arbeit, worin ich ihm nicht beistimmen kann.

LXI. Herkules und Kakus. Weigel'sche Sammlung. Abb. Handz. ber. Meister der Weigel'schen S. Leipzig 1854. Erinnert mehr an Tintorettos Art.

B

Die künstlerische Verherrlichung des Meisters nach seinem Tode

I

Die Leichenfeier in S. Lorenzo

Noch ehe die von Rom gesandte Leiche Michelangelos in Florenz eintraf, beschloss auf Veranlassung des Präsidenten Vincenzo Borghini die neu begründete florentinische Akademie, durch eine grosse Feier das Andenken ihres „primo academico e capo di tutti loro“ zu ehren. Als Leiter der Veranstaltung wurden gewählt: Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Bartolommeo Ammanati und Benvenuto Cellini, an welch' Letzteren Stelle dann aber, da er „indisposto“ war und zu keiner der Sitzungen kam, der Bildhauer Zanobi Lastricati als Proveditore trat. Alle Künstler, junge und alte, boten ihre Dienste an. Man erbittet, wie dies Alles ausführlich von Vasari geschildert wird, vom Herzog Cosimo die Erlaubniss, die Exequien in S. Lorenzo feiern zu dürfen, sowie finanzielle Hülfe, und bestimmt Benedetto Varchi mit Cosimos Einwilligung zum Trauerredner. Am 10. März 1564 trifft der Sarg mit der Leiche, in einem Waarenballen verheimlicht, in Florenz ein. Vasari lässt ihn auf der Dogana versiegeln. Am 11. wird die Leiche in die Compagnia dell'Assunta bei San Piero Maggiore übergeführt.

„Am folgenden Tage, dem Sonntag der zweiten Woche in den Fasten, versammelten sich alle Maler, Bildhauer und Architekten heimlich rings um S. Piero, wohin sie nichts Anderes, nur

eine mit Gold ausstaffirte und gesteppte Sammetdecke gebracht hatten, welche den Sarg, auf dem ein Kruzifix lag, und die ganze Bahre bedeckte. Gegen Mitternacht, Alle eng um die Leiche sich schaarend, ergriffen plötzlich die ältesten und ausgezeichnetsten Künstler eine grosse Menge von Fackeln, die ihnen gebracht wurden, und die Jüngeren erfassten mit so grossem Eifer die Bahre, als priese sich Jeder glückselig sich ihr nähern und sie auf die Schulter nehmen zu dürfen, um sich in kommenden Zeiten rühmen zu können: ich habe die Gebeine des grösten Mannes, den es jemals in unserer Kunst gab, getragen. Das Gerücht von der Übertragung verbreitet sich, und eine so grosse Menschenmenge eilte herbei und füllte die Kirche S. Croce so, dass der Sarg nur unter grössten Schwierigkeiten in die Sakristei gebracht werden konnte. Dort entschloss sich der Präsident der Akademie, um Vielen sich gefällig zu erweisen und auch, wie er selbst gestand, aus dem Wunsche, den Mann, den er lebend nicht oder in einem Alter, das ihm keine Erinnerung gelassen, gesehen, wenigstens todt zu sehen, den Sarg öffnen zu lassen. Und, als dies geschehen, sahen wir den Leichnam, den er und wir Alle schon verwest und zerstört zu finden erwarteten, da er schon 25 Tage todt und 22 in dem Sarge war, in allen seinen Theilen unversehrt und ohne jeden üblen Geruch, so dass wir glaubten, er ruhe vielmehr in einem süssen, ruhigen Schlafe. Nicht allein, dass seine Gesichtszüge noch ganz wie im Leben waren, ausser dass die Farbe ein wenig die eines Todten war, auch keines seiner Glieder war beschädigt oder zeigte irgend etwas Abstossendes. Und das Haupt und die Wangen rührten sich nicht anders an, als sei der Tod nur wenige Stunden vorher eingetreten".

„Er war in einen Rock von schwarzem Damast gekleidet, trug an den Beinen Stiefel und Sporen, und auf dem Kopf einen altmodischen Seidenhut mit langen schwarzen Filzhaaren", heisst es in den „Memorie fiorentine inedite". (Gaye III, 133.)

Der Sarg wurde in der Kirche beim Altar der Cavàlcanti in einer Grabstätte vorläufig beigesetzt und die Stätte am nächsten Tage durch zahlreiche Gedichte geehrt. Am 16. März beschliessen in einer Sitzung die Akademiker, die Exequien feierlich in S. Lorenzo zu begehen und weiter am 9. Mai, dass einstweilen, da der Herzog noch kein Geld gesandt, Ammanati auf seine Kosten die Ausgaben für die Gemälde, welche die Leichenfeier verherrlichen sollen, übernehme. (Mil. Prosp. Cron. 402, 403.)

„Man kam zu dem Beschlusse, nicht etwas Prunkhaftes und Kostspieliges, sondern vielmehr etwas durch die Erfindung der Kunst Würdiges zu machen" — so erzählen die kleine, 1564 bei den Giunti erschienene Schrift: „Esequie del divino Michelagnolo"

und Vasari, der in der Hauptsache und zumeist wörtlich sich an sie hält. „Denn, sagten die Deputirten und ihre Proveditore, da ein Mann wie Michelangelo geehrt werden soll, und zwar von Männern seines Berufes, die reicher an Talenten, als an Geldmitteln sind, muss man dies nicht mit königlichem Pomp oder eitlen Äusserlichkeiten, sondern mit geistigen Erfindungen und geistreichen, anmuthigen Werken, die dem Wissen und der Geschicklichkeit unsrer Künstler verdankt werden, thun und so die Kunst durch die Kunst ehren." „Dessen ungeachtet aber zeigte es sich schliesslich, dass die Pracht der Veranstaltung den Werken, die aus den Händen der genannten Akademiker hervorgingen, entsprach, und dass die Ehrung wahrhaftig nicht weniger prächtig als geistreich und voll von rühmlichen Einfällen und Erfindungen war."

Der Katafalk, 28 Ellen hoch, 11 lang und 9 breit, wurde im Mittelschiff zwischen den zwei seitwärts in das Kloster und in das Freie führenden Thüren errichtet. Er erhob sich auf einem zwei Ellen hohen Postament in zwei Stockwerken, deren unteres, $5^1/_2$ Ellen hoch, deren oberes, schmäler gebildet, 4 Ellen hoch war. Auf dem zweiten stieg eine 9 Ellen hohe Pyramide empor, die in eine Kugel endigte. Auf der Kugel schwebte, als Bekrönung des Ganzen, eine Fama. In der Ottley'schen Sammlung befand sich eine Federskizze, die uns offenbar den ersten, dann veränderten Entwurf Lastricatis zeigt. (Abb. in William Roscoes Life of Lorenzo de' Medici. Heidelberger Ausgabe 1826. IV, S. 145.) Hier erscheint der Katafalk, schon zweigeschossig, in eine Architektur hineingestellt und mit der hinteren Schmalseite an die Wand gelehnt. Wir sehen auf dem Postament vor dem unteren Geschoss die zwei Flussgötter, die dann ausgeführt wurden, am zweiten Geschoss ein Relief und seitwärts je eine Statue mit Siegeszweig, welche auf Unterworfene: links eine kauernde Figur, rechts ein Skelett tritt, angeordnet. Auf der Plattform ist statt der späteren Pyramide die Bahre mit dem aufrecht sitzenden Todten zwischen zwei sitzenden Frauengestalten angeordnet. Über ihr schwebt Posaunen blasend die Fama. In dieser Anbringung der Bahre oben und in den Vittoriengestalten darf man wohl eine beabsichtigte Reminiszenz an die frühen Pläne zum Juliusdenkmal gewahren, in den Flussgöttern an jene für die Medicigräber.

In der Ausführung gestaltete sich das Ganze nun, wie folgt. An der Front des Katafalkes, welche man, durch das Hauptportal der Kirche eingetreten, vor sich hatte, lagerten auf dem Postament zwei Flussgötterstatuen.

I. Die Statuen des Arno und des Tiber. „Der Arno hatte ein Füllhorn mit Blumen und Früchten, als Symbol der

von Florenz in den Künsten hervorgebrachten Früchte, die so reich und so beschaffen sind, dass sie die Welt und in Sonderheit Rom mit ungewöhnlicher Schönheit erfüllt haben. Was zu gelungener Verdeutlichung in dem anderen Flussgott, dem Tiber, gelangte, denn dieser, einen Arm ausstreckend, hatte die Hände voll von Blättern und Früchten, die er aus dem Füllhorn des seitlich ihm gegenüber befindlichen Arno empfangen. Indem er sich der Früchte des Arno erfreute, wurde darauf angespielt, dass Michelangelo einen grossen Theil seines Lebens in Rom zugebracht und dort die Wunder geschaffen hat, welche die Welt staunen machen. Der Arno hatte als Sinnbild den Löwen und der Tiber die Wölfin mit den kleinen Romulus und Remus. Und beide waren Kolosse von ausserordentlicher Grösse und Schönheit und wirkten wie aus Marmor." Den Tiber hatte ein Schüler Bandinellis: Giovanni da Castello gen. Bandini, den Arno Ammanatis Schüler: Battista da Benedetto, gen. Fiammeri angefertigt.

Die Wände des ersten Stockwerkes waren mit grau in grau ausgeführten Gemälden geschmückt:

II. An der Front über den Flüssen. L o r e n z o M a g n i f i c o n i m m t d e n K n a b e n M i c h e l a n g e l o i n s e i n e n G a r t e n a u f. Lorenzo empfängt huldvoll den Knaben und übergiebt ihn einigen Meistern zur Lehre. Gemalt von den Freunden: Battista del Cavalcatore, gen. Mirabello (oder Mirabello di Antonio Cavalori gen. Salincorno), ein Schüler Ridolfo del Ghirlandajos, und Girolamo del Crucifissajo, Schüler des Michele di Ridolfo del Ghirlandajo.

III. An der Seite rechts. P a p s t C l e m e n s b e s c h ä f t i g t M i c h e l a n g e l o a n d e r S a g r e s t i a n u o v a u n d a n d e r L i b r e r i a. Michelangelo zeigt dem Papst den Grundriss der Sakristei. Hinter ihm bringen einige Putten und andere Figuren die Modelle der Libreria, der Sakristei und der in dieser ausgeführten Statuen. Gemalt von Federigo Fiamingo, Sohn des Lambert Sustris.

IV. An der Hinterseite gegenüber dem Altare das von Pier Vettori verfasste E p i t a p h i u m, von zwei weinenden und die Fackel verlöschenden Putten gehalten:

Collegium pictorum, statuariorum, architectorum, auspicio opeque sibi prompta Cosmi ducis, auctoris suorum commodorum, suspiciens singularem virtutem Michaelis Angeli Bonarrotae, intelligensque quanto sibi auxilio semper fuerint praeclara ipsius opera, studuit se gratum erga illum ostendere, summum omnium, qui unquam fuerint, P. S. A., ideoque

monumentum hoc suis manibus extructum, magno animi ardore ipsius memoriae dedicavit.

V. An der Seite links: Michelangelo befestigt den Hügel von San Miniato. Gemalt von Lorenzo Sciorini (oder: dello Sciorina), einem Schüler des Bronzino.

Auf den vier Ecken des Untergeschosses waren überlebensgrosse Statuen aufgestellt, jede als Sieger über einen Unterworfenen.

VI. Rechts vorne: der Ingegno, die Ignoranza zu Füssen. Der Ingegno, als schlanker, ganz vergeistigter, lebendiger Jüngling mit kleinen Flügeln an den Schläfen, wie sie dem Merkur gegeben werden. Die Unwissenheit mit Eselsohren. Von Vincenzo Danti angefertigt.

VII. An der hinteren Ecke rechts: die Pietà als Siegerin über das Laster. Die Pietà als Inbegriff aller Tugenden, welche die Christen als die theologischen, die Heiden als die moralischen bezeichnen. Von Valerio Cioli von Settignano.

VIII. An der hinteren Ecke links: Minerva oder die Kunst, die Invidia zu ihren Füssen. Um zu sagen, dass Michelangelo nicht allein Ehre und Vermögen, sondern so hohen Ruhm geerndtet habe, wie Andere nur nach dem Tode ihn gewinnen; und dass er den Neid so überwunden, dass ihm einstimmig die Ehre höchster Auszeichnung zuerkannt ward. Der Neid war als alte, dürre und aufgezehrte Frau mit Viperaugen dargestellt so, als sprühten alle ihre Züge nur Gift aus. Von dem jungen Lazzaro Calamech von Carrara.

IX. Links vorne: das Studium, die Faulheit überwindend. Das Studium, auf Michelangelos unermüdliche Arbeit deutend, war ein stolzer, kühner Jüngling, mit kleinen Flügeln an den Armen dicht über den Händen. Die Trägheit eine schwerfällige, müde, schläfrige Frau. Von Andrea Calamech.

Auch das zweite Stockwerk war mit Gemälden geschmückt, welche die vier Thätigkeiten des Meisters verdeutlichten: und auf den vier Ecken waren diese in sitzenden Statuen dargestellt.

X. An der vorderen Seite: Michelangelo mit dem Modell der Peterskuppel vor Pius IV. Von Pierfrancesco Jacopo di Domenico Toschi.

XI. An der Seite rechts: Michelangelo malt das Jüngste Gericht. Von Schülern des Michele di Ridolfo.

XII. An der Altarseite: Michelangelo beräth sich mit der als Frau dargestellten Skulptur. Er war umgeben von seinen schönsten Bildhauerwerken, und die Skulptur hielt eine Tafel mit des Boethius Worten: „simili sub imagine formans“. Von Andrea del Minga, einem Schüler des Ridolfo del Ghirlandajo.

XIII. An der Seite links: Michelangelo als Dichter, schreibend, dem der bekränzte Apollo, die Leier in der Hand und von den Musen umgeben, einen Kranz auf das Haupt zu setzen im Begriff ist. Von Giovanmaria Butteri, Schüler des Bronzino.

Die vier Statuen waren

XIV. Die Architektur von Giovanni di Benedetto da Castello.

XV. Die Malerei von Batista del Cavaliere.

XVI. Die Skulptur von Antonio di Gino Lorenzi.

XVII. Die Poesie von Domenico Poggini.

An der Pyramide befanden sich

XVIII. Zwei Reliefbildnisse Michelangelos von Santi Buglioni.

XIX. Die Fama auf der Spitze, fliegend dargestellt, blies eine dreifache Posaune. Zanobi Lastricati hatte sie angefertigt.

Weiteren künstlerischen Schmuck zeigte die schwarz verhangene Kirche. Acht grosse Gemälde waren: vier im Chor, vier im Längshause, angebracht.

XX. Michelangelo in den Elyseischen Gefilden. Zu seiner Rechten die berühmten antiken Maler und Bildhauer, Jeder durch ein Attribut gekennzeichnet: Praxiteles durch den Satyr der Vigna Julius' III., Apelles durch das Bildniss Alexanders des Grossen, Zeuxis durch ein Gemälde mit der Traube, welche die Vögel täuschte, Parrasius durch das Gemälde mit dem täuschenden Vorhang, und so die Anderen. Links sah man die neueren Meister: Giotto mit dem Bildniss Dantes (wie er es in Santa Croce gemalt), Donatello mit seinem „Zuccone", Brunelleschi mit seiner Domkuppel; ferner, ohne Attribute: Fra Filippo, Taddeo Gaddi, Paolo Uccello, Fra Giovanni, Pontormo, Francesco Salviati u. A. Der Gedanke war Dantes Schilderung vom Empfang des Virgil durch die Dichter entlehnt; sein Vers: „tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno" war auf einem Zettel zu lesen, den der zu Füssen Michelangelos liegende Arno hielt. Ausgeführt hatte das Gemälde Alessandro Allori.

XXI. Michelangelo, umgeben von der ganzen Schule der Künstler, von Kindern, Knaben und Jünglingen jeden Alters bis zu 24 Jahren. Wie einem Heiligen und Geweihten bringen sie ihm die Erstlinge ihrer Arbeit: Gemälde, Skulpturen und Modelle dar, und er empfängt diese freundlich und belehrt die mit gespannter Aufmerksamkeit ihm Lauschenden. Das Bild war ein Werk von Pontormos Schüler, Battista Naldini.

XXII. Michelangelo, durch Julius III. in Dessen Vigna zum Sitzen genöthigt, unterhält sich mit dem

Papste, im Kreise der stehenden Kardinäle, Bischöfe und anderer Hofleute. Ausgeführt von Vasaris Schüler, Jacopo Zucchi.

XXIII. Michelangelo empfängt im Hause auf der Giudecca zu Venedig die Edelleute, die der Doge, ihn zu begrüssen, gesandt hat. Von dem Vlamen Giovanni Strada.

XXIV. Don Francesco de' Medici, zu Besuch in Rom, erhebt sich beim Nahen Michelangelos von seinem Sitze, auf den er ihn Platz zu nehmen bittet, indessen er selbst mit Ehrfurcht, wie ein Sohn vor seinem Vater, vor ihm stehend, ihm zuhört. Zu den Füssen des von einigen Soldaten umgebenen Fürsten befand sich ein Knabe mit dem Herzogshute. Gemalt von Santi di Tito.

XXV. Die drei Hauptflüsse der Welt: der Nil mit dem Krokodil, der Ganges mit einem Greif und einem Diadem von Edelsteinen, der Po mit einem Schwan und schwarzer Ambrakrone, von der fliegenden Fama geleitet, suchen den Arno auf, um mit ihm den Verlust Michelangelos zu beklagen. Der Arno war mit Cypressen gekränzt, hielt in der einen Hand ein leeres Gefäss, in der anderen einen Cypressenzweig und hatte unter sich einen Löwen. Oben schwang sich des Meisters Seele in Gestalt eines Engelchens im Glorienschein gen Himmel auf mit dem Verse: „vivus orbe peto laudibus aethera“. Zu den Seiten waren zwei Gestalten, die einen Vorhang von dem Gemälde zurückzogen: Vulkan mit einer Fackel, unter sich den sich abringenden „Hass“ mit den Worten: „Surgere quid properas, Odium crudele? Jaceto“, und Vulkans Gattin, eine der Grazien: Aglaja mit einer Lilie, unter sich die „Sproporzione“ mit einem Affen und dem Verse: „Vivus et extinctus docuit sic sternere turpe“. Unter den Flüssen las man:

> Venimus, Arne, tuo confixa in vulnere moesta
> Flumina, ut ereptum mundo ploremus honorem.

Das Bild war von Bernardo Buontalenti.

XXVI. Michelangelo, als Gesandter von Florenz, bei Julius II. in Bologna. Von Maso di San Friano.

XXVII. Michelangelo sitzt im Gespräch mit Herzog Cosimo. Von Bronzinos Schüler, Stefano Pieri.

Im Übrigen sah man überall Todesdarstellungen, Embleme und Devisen. Eine von Alessandro Allori, mit den Worten: „Coegit dura necessitas“ zeigte auf einer Erdkugel eine in der Mitte abgebrochene Lilie mit drei Blüthen. Vasari stellte die Ewigkeit mit einer Palme in der Hand dar, wie sie den Fuss auf ein Skelett

setzt (also ähnlich wie die eine Statue auf Lastricatis Entwurf) und verächtlich zu sagen scheint: trotz deiner wird Michelangelo ewig leben. Das Motto besagte: Vicit inclyta virtus. „Überall waren die drei ineinander geflochtenen Kreise oder Kränze zu sehen, die Michelangelo als Symbol anwandte, sei es weil er damit sagen wollte, dass die drei Künste: Skulptur, Malerei und Architektur so mit einander verwoben sind, dass eine von der anderen Vortheil und Zierde gewinnt und sie nicht von einander getrennt werden können und dürfen, sei es dass er, als ein Mann von hohem Geist, irgend einen anderen subtilen Gedanken dabei hatte. Aber die Akademiker in Anbetracht dessen, dass er in allen diesen drei Künsten vollkommen gewesen und durch die eine die andere gefördert und verschönert hat, verwandelten die drei Kreise in drei verflochtene Kränze mit dem Motto: „ter geminis tollit honoribus“, um damit zu sagen, dass ihm mit Recht in allen drei Künsten der Kranz höchster Vollkommenheit gebührt.“

Die Kanzel Donatellos, von welcher Varchi seine Leichenrede hielt, war im Hinblick auf dieses Meisters Reliefs nicht verkleidet. Aber an der anderen, die nicht fertig aufgestellt war, sah man ein Gemälde:

XXVIII. Die Fama oder die Ehre, ein schöner Jüngling mit einer Posaune in der Hand, tritt auf die Figuren der Zeit und des Todes. Von Vincenzo Danti.

In die so geschmückte Kirche, die voll von Volk war, trat der Trauerzug: voran der Präsident der Akademie, vom Hauptmann und den Hellebardieren der Wache des Herzogs begleitet; es folgten die Konsuln, die Akademiker und sämtliche Maler, Bildhauer und Architekten von Florenz. Empfangen von unzähligen Herren und Edelleuten liessen sie sich zwischen dem Katafalk und dem Hochaltar nieder. Dann wurde eine feierliche Todtenmesse abgehalten mit Musik, worauf Varchi die Feierrede hielt. Dem Verlangen des Volkes zu entsprechen, blieb der ganze Apparat viele Wochen lang in der Kirche, und man strömte herbei, ihn zu sehen.

Die Gemälde sind dann, nach Beschluss vom 18. Oktober 1564, in das Refektorium der Innocenti gebracht worden, wo sie zum Verkaufe an den Wänden aufgehangen wurden. Eines erhielt der Arzt der Akademie, Alessandro Menchi, statt seines Salärs, ein anderes wurde Vincenzo Borghini gegeben (das Michelangelo und Julius III. in der Vigna darstellende). 1571 waren von den 25 Bildern, die erwähnt werden, nur noch 18 vorhanden. Die Skulpturen wurden in die Loggia des Hauses eines Battista Nelli von San Lorenzo gebracht und dort, in beschädigtem Zustande, im Oktober 1566 verkauft. Eine der Statuen, die besonders gut war, erhielt Borghini zum Geschenk. (Vasari VII, 315. Anm. 2.)

2

Der Zyklus von Darstellungen aus dem Leben Michelangelos in der Casa Buonarroti

Etwa sechzig Jahre nach dieser ersten halb historischen halb allegorischen künstlerischen Verherrlichung des Meisters, um 1620, liess Dessen Grossneffe Michelangelo d. J. in dem dritten Raume der Casa Buonarroti, der sogenannten Galerie, von den besten florentiner Künstlern seiner Zeit einen Zyklus von Gemälden ausführen, deren Gegenstand nach Inschriften er selbst angegeben hat. (Seine „Descrizione della Galleria Buonarroti" bei Fanfani: Spig. Mich. S. 3 ff.) Es sind zehn grössere Gemälde und sechs kleine Chiaroscuros historischen Inhaltes und 15 Deckenbilder zumeist allegorischer Art.

A. Die grösseren Wandbilder.

I. Michelangelo als Gesandter von Florenz vor Julius II. in Bologna. Von Anastasio Fontebuoni. Inschrift: Michaelis Angeli reditus ad Julium II. Patria legatione insignis, eo illustrior fit, quo diu a Pontefice expetitus vix tandem impetratur. Quum hoc habeat praeclara virtus, ut se ipsa noscat, et quam sit admirabilis intelligat.

II. Michelangelo, mit Soderini sich berathend, lehnt die durch Franziskanermönche überbrachte Einladung des Sultans Soliman, die Brücke von Konstantinopel nach Pera zu bauen, ab. Von Giovanni Biliverti. Inschrift: Praestantis ingenii fama adeo celebris, vel in barbaros, pervagatur, ut ad Pontem Bosphoro imponendum quo Chalcedonem Byzantio, imo Asiam Europae, conjungeret, Solimano Turcarum Imperatore, evocetur.

III. Michelangelo überreicht Leo X. Zeichnung und Modell der Libreria und der Fassade von S. Lorenzo. Von Jacopo da Empoli. Inschrift: In Divi Laurentii Aedium fronte Leonis X. exornanda, in Mediceo Sacello et Bibliotheca, jussu Clementis, extruendis tam venustatis formam arte manuque expressit quam nullus unquam cogitatione vel mente concepit.

IV. Michelangelo ordnet die Befestigungen des Hügels von San Miniato an. Von Matteo Rosselli. Inschrift: Mirificis molibus Patriae aditum contra Pontificia Caesarianaque arma pari studio ac pietate munit.

V. Michelangelo wird in Venedig vom Dogen Andrea Griti empfangen, der ihn bittet, die Rialtobrücke zu entwerfen. Von Valerio Marucelli. Inschrift: Venetias

advenienti, pracipui honores Andreae Griti Sapientissimi Principis clarissimorumque Senatorum judicio studioque referuntur: oblatis praemiis si admirabilem urbem haud operibus vel aedificiis, sed sola praesentia mirabiliorem efficeret.

VI. Michelangelo empfängt den Besuch Pauls III., der ihn veranlasst, das Juliusgrabmal auf die Hälfte einzuschränken, und ihm den Auftrag auf das Jüngste Gericht, sowie die Oberaufsicht der Befestigungen und des Peterbaues giebt. Von Filippo Tarchiani. Inschrift: Domi Paulum III. Pont. Max. cum amplissimo Cardinalium comitatu excipit, cujus jussu et auspicio urbem operum magnitudine, Vaticani templi amplitudinem Picturarumque praestantia muniendam, illustrandam atque exornandam suscipit.

VII. Michelangelo, in Gegenwart der stehenden Kardinäle neben Julius III. in der Vigna sitzend, überreicht Diesem das Modell des Palazzo per la Ruota. Von Fabrizio Boschi. Inschrift: Romanae Curiae formam Julio III. ostendit, ad cujus latus, ceteris stantibus, sedit, id honoris clarissimae virtutis, clarissimo exemplo praebente Pontifice.

VIII. Michelangelo überreicht Paul IV. das Modell der Peterskuppel. Von Domenico Passignano. Inschrift: Illius Templi structurae quo verae Religionis sedem Sacrique Imperii majestatem universus veneratur orbis solum Bonarrotae ingenium par quod praeter aedificii decorem et Magnificentiam Paulus IV. Pont. admiratur.

IX. Michelangelo, dichtend, in Gegenwart einiger ihm befreundeten Litteraten. Von Cristofano Allori angefangen, von Zanobi Rossi, seinem Schüler, vollendet. Inschrift: Picturae et Sculpturae Poesim adjunxit, non mores hominum imitandi studio, quasi ad ejus ingenium fugeret, cum optime penicillo animos pinxerat scalproque sensus omnes expresserit.

X. Michelangelo, von D. Francesco de' Medici geehrt, der, sich erhebend, ihn sitzen lässt. Von Cosimo Gamberucci. Inschrift: Franciscus Etruriae Princeps, Michaeli Angelo ad se venienti adsurgit, sedenti adstat, haud majestatis immemor, sed ne egregia virtus egregio careret testimonio.

B. Die kleinen Chiaroscuri.

XI. Michelangelo in Poggibonsi weigert sich, mit den von Julius II. gesandten Kurieren nach Rom zurückzukehren. Von Jacopo Vignali.

XII. Karl V. erhebt sich bei dem Besuche Michelangelos mit den Worten, es gäbe wohl andere Kaiser, aber Keinen, der ihm gleich wäre. Von Jacopo Vignali.
XIII. Michelangelo wird bei seiner Heimkehr von den Prioren der Republik Florenz festlich empfangen. Von Matteo Rosselli.
XIV. Michelangelo studirend; neben ihm die Klugheit. Von Matteo Rosselli.
XV. Michelangelo sendet das ihm für S. Peter gegebene Honorar Paul III. zurück. Von Francesco Furini.
XVI. Michelangelo unterrichtet Jünglinge und Edelleute. Von Francesco Furini.
XVII. Auf dem Wege nach Caprese fällt Michelangelos Mutter, mit ihm schwanger, vom Pferde, ohne sich zu verletzen. Von Francesco Furini.
XVIII. Michelangelos Tod. Von Francesco Furini.

C. Die Deckenbilder.

a) Die kleineren.

XIX. L'Ingegno, ein Jüngling mit Flügeln an den Schläfen, in der einen Hand den Bogen, in der anderen Pfeile. Von Francesco Bianchi.
XX. Die Tolleranza, eine kräftige, schlicht gekleidete, halbnackte Frau, die einen Stein auf dem Rücken trägt. Von Girolamo Buratti.
XXI. Zwei fliegende Putten halten Michelangelos „Impresa": die vier Kränze. Von Giovanni da San Giovanni.
XXII. Die Liebe zum Vaterlande, ein Jüngling, der unter seinen Flügeln Putten schützt, in der Hand ein Schwert, auf dem Kopfe einen Eichenkranz (in dem neuen Führer: il genio della Pittura genannt.) Von Jacopo Vignali.
XXIII. Die Pietà Cristiana, eine zum Himmel blickende Frau, in der Hand eine Flamme, zu den Füssen einen Storch.
XXIV. Die Ehre, ein Jüngling, den Helm auf dem Kopf, das Schwert in der Hand. Von Giov. Batt., il Bigio.
XXV. Die Mässigung, eine Frau, zur Sonne schauend, ein Loth in der Hand. Von Domenico Pugliani.
XXVI. Zwei fliegende Putten mit der Impresa, wie XXI. Von Giovanni da San Giovanni.
XXVII. Das Studium, ein Jüngling mit geflügelten Händen mit Büchern, einer Sphäre, einem Modell und einem Grundriss. Von Zanobi Rossi.

XXVIII. Die Neigung (inclinazione), eine Frau, einen Stern an der Stirne, in den Händen einen Kompass, zu den Füssen zwei Zugwinden. Von Artemisia Gentileschi.

b) Die grösseren.

XXIX. Die Leichenfeier für Michelangelo in S. Lorenzo. Von Agostino Ciampelli. Inschrift: Exequiae regio cultu auctae, regia Francisci Principis praesentia decorantur, nec immerito, cui enim ob virtutem adscensus in coelum patet, licet maxima in terris, debito tamen minora, tribuantur.

XXX. Maler, Bildhauer und Architekten studiren Michelangelos Werke. Von Nicodemo Ferrucci. Inschrift: Non unius artis unum Canona ut Polycletus sed quot opera Picturae Sculpturae atque Architecturae Canones Posteritati exhibuit.

XXXI. Michelangelo wird von den Künsten und der Poesie bekränzt. Von Gismondi Coccapani. Inschrift: Eximiis artibus Bonarrotam ad coelum haud evectum credas: illas potius divino ipsius ingenio excultas eo secum elatas existima.

XXXII. Der Ruhm erhebt Michelangelo zur Unsterblichkeit. Von Francesco Curradi. Inschrift: Qui in pingendo sculpendo atque architectando antiquitus excelluere omnibus fama unum opponit ac praefert.

XXXIII. Lionardo lässt Michelangelo das Denkmal in S. Croce errichten. Von Tiberio di Santi di Tito. Inschrift: Lionardi Bonarrotae Pietas magnifico sumptu Patruo sepulchrum ponit, ejus tamen operum quam cinerum praeclarius monumentum.

In der Galerie befindet sich ausserdem das Gemälde der „Epiphania“, Kopie nach Michelangelos Karton, die Statue des Meisters von Antonio Novelli (s. weiter unten: „die Bildnisse“) und die zwei Statuen des kontemplativen und des aktiven Lebens von Domenico Pieratti.

3

Das Grabdenkmal Michelangelos in S. Croce

Des Meisters eigener Gedanke ist es, wie Vasari sagt, zu einer Zeit gewesen, in S. Maria maggiore zu Rom bestattet zu werden, und er hatte, ehe er sie verschenkte, daran gedacht, die Gruppe der Pietà, die heute im Dom zu Florenz steht, an demselben anzubringen. Später hat er, nach Lionardos Aussage, den Wunsch gehabt, seine Ruhestätte zu Florenz in S. Croce zu finden. (Gaye III,

131.) Hier soll er sich so viel Raum von den Padri und Operaj ausgebeten haben, um eine Kapelle und ein Grabmal für sich zu machen, die er mit Gemälden und Skulpturen hätte ausschmücken wollen. Die Padri wären einverstanden gewesen, die Operaj aber hätten es verweigert. (Manni: Annot. S. 65 in Goris Condiviausgabe, nach Ben. Varchi.) Über das fälschlich für ein Grabmal des Meisters in S. Apostoli zu Rom gehaltene Denkmal siehe die Annalen im I. Band meines Werkes S. 481.

Als die Leiche nach Florenz überführt wurde, machen Lionardo und Daniele da Volterra von Rom aus den Vorschlag eines in S. Croce zu errichtenden Denkmales, für welches die „Viktoria" und die im Atelier der Via Mozza befindlichen Blöcke benutzt werden sollten. Daniele hat sich angeboten, die Zeichnung anzufertigen. Vasari erwiderte darauf am 10. März, er habe diese Vorschläge an den Herzog geschrieben und bittet Daniele, zwei Entwürfe, einen mit der Figur und einen ohne dieselbe, zu machen. (Vasari VIII, 376.) Im Stillen aber scheint er andere Gedanken zu hegen, denn am 18. März schreibt er zwar, der Herzog sei einverstanden und Lionardo möge seinen Plan fassen und ihn Daniele zur Ausführung übertragen, wünscht aber, dass auch einige florentiner Künstler beschäftigt würden und schlägt vor, die Pietà von Pier Antonio Bandini sich zu verschaffen und die Viktoria, die ja nicht für das Denkmal passe, und die anderen Blöcke Cosimo zu überlassen. (Daelli Nr. 32, 33. Vasari VIII, 377.) Um sich dem Herzog gefällig zu erweisen, giebt Lionardo die Absicht, die Viktoria und die Blöcke am Grabmal zu verwerthen, welchen Gedanken Daniele, nicht er, gehabt, auf und schenkt sie Cosimo. (22. Mai. Gaye III, 136. Vasari VIII, 380.) Zugleich schreibt er an Daniele, er wolle die Sache nicht beeilen, was Dieser gutheisst. (11. Juni.) Nun schiebt Vasari im Stillen Daniele, der sich Jacopo del Duca zum Mitarbeiter erkoren, bei Seite und bietet an, selbst den Entwurf zu machen, den er im Oktober Cosimo vorlegt. Lionardo berichtet darauf von der Wendung der Dinge nach Rom, lässt es aber noch unbestimmt, wie er entscheiden werde. Daniele und Jacopo halten ihr Versprechen aufrecht, zweifeln aber nicht daran, dass es in Florenz Künstler gebe, welche den Auftrag ehrenvoll ausführen würden. Nun wird die Arbeit in Florenz wirklich in Angriff genommen. Vielleicht noch Ende 1564 theilt Lionardo Jenen diese Thatsache und den von ihm gefassten Entschluss mit und erklärt denselben damit, dass er es den florentiner Künstlern, welche sich in so begeisterter Weise an der Feier der Exequien betheiligt hätten, nicht versagen könne, das Grabmal auszuführen. Daniele und Jacopo finden sich (9. Februar und 15. März) in sehr vornehmer Weise in diese Sachlage. (Vgl. Annalen im I. Bande meines Werkes S. 482 f.)

Vasaris Entwurf ist von Cosimo gebilligt worden. Bei der Wahl der Mitarbeiter für die Ausführung wird Borghini zu Rathe gezogen. (Brief Vasaris an Cosimo, 5. November. Vasari VIII, 383.) Beigelegt war Vasaris Brief ein Brief Vincenzo Borghinis, welcher vorschlägt, eine der drei Figuren, die geplant sind, von Battista di Lorenzo del Cavaliere und Giovanni Bandini, die zweite von Battista di Benedetto, die dritte auch von jenem Battista del Cavaliere machen zu lassen. (Gaye III, 151.) Am 12. November erklärt sich Cosimo hiermit einverstanden. (Ebenda 152, 154.) Am 23. November meldet Vasari, dass die Arbeit angefangen ist. (Ebenda 156. Vasari VIII, 386.) Am 29. Dezember berichten Borghini und Vasari, der Ort für das Denkmal in S. Croce sei bestimmt. An Stelle des Battista del Benedetto, den Ammanato gebraucht, muss ein Anderer treten. Borghini schlägt Valerio Cioli oder Domenico Poggini vor. (Gaye III, 163.) Valerio Cioli wird gewählt. (Vasari VII, 317.) Battista Lorenzi soll auch die Architektur und Ornamentik, sowie die Büste Michelangelos nach Vasaris Modell machen. Da in der Via Mozza, wenn die Statuen dort herausgenommen sind, wenig Marmor ist, muss solcher aus Carrara beschafft werden. Lionardo will die anderen Kosten tragen, falls ihm die Stücke gegeben werden. Vasari meint, der Herzog mache damit ein gutes Geschäft, da er ja so viele vollendete und unvollendete Statuen aus der Via Mozza erhalte. (Gaye III, 164. Vasari VIII, 388.)

Bezüglich der Inschriften wendet man sich nach Rom, von wo Diomede Leoni schreibt, dass die römischen Gelehrten geübter darin seien, als die florentinischen. (Daelli Nr. 36.) Am 21. April erinnert Leoni Lionardo an die Inschrift des Epitaphs. Es ist eine solche in Rom gemacht worden, doch bleibt es zweifelhaft, ob nicht eine in Florenz angefertigte bestimmt wird. (Daelli Nr. 38.)

Auch am 8. September und 6. Oktober schreibt Leoni in der Angelegenheit der Inschrift an Lionardo. (Gotti I, 371.) Dann hört man lange Nichts. Am 14. August 1568 schickt Leoni an Lionardo eine Inschrift ein. (Gotti I, 372.) Weitere sendet er am 5. März 1569 (Daelli Nr. 44). Dann wieder am 13. Mai, und zwar von Paolo Manuzio und Marcantonio Mureto, die er, in der Furcht, sie seien verloren gegangen, am 6. Juli nochmals einsendet. (Steinmann und Pogatscher: Rep. f. Kunstw. XXIX. S. 410 ff.) Auch im Brief Leonis vom 17. September 1569 wird darauf Bezug genommen; das Denkmal scheint dazumal nahezu fertig. (Daelli Nr. 45.) Am 10. April 1570 frägt Leoni an, wann es aufgerichtet werde und mit welchem Epitaph. Er, Leoni, finde immer noch, dass es kein besseres als das von Paolo Manuzio geben könne, welches begönne: unus ex omni memoria. (Daelli Nr. 46.)

Was wir sonst erfahren, beschränkt sich im Wesentlichen auf Zahlungen an die Künstler: am 23. März 1566 (Vasari VIII, 399), am 12. April 1567 (Steinmann und Pogatscher a. a. O. S. 408), am 21. Juni 1567 (Vasari VIII, 422), am 22. November 1567 (Steinmann und Pogatscher S. 408), am 2. April 1568 (Vasari VIII, 433), an Battista Lorenzi. Damals heisst es, dass in der nächsten Zeit das Grabmal in S. Croce errichtet werden soll. Am 15. Oktober 1568 erhält Giovanni Bandini eine Zahlung. (Vasari VIII, 436.) Noch am 18. Januar 1572 bittet Battista Lorenzi um Abschätzung seiner Arbeit an der Architektur des Denkmales und Bezahlung, damit er das Ganze fertig machen könne (ebenda 462, 463; eine Restzahlung erhält er erst am 27. Januar 1575. Steinmann und Pogatscher S. 408). Damals macht Vasari ein Gemälde der Pietà für Lionardo, das für das Grabmal bestimmt ist (ebenda 473, 478, 482 vom 5. Dezember 1572). Doch ward das Bild von Matteo Naldini gemalt, für den Battista Naldini am 27. Juni 1578 eine Zahlung erhält. (Steinmann und Pogatscher S. 408.)

Der architektonische Entwurf Vasaris zeigt eine schlichte Wandverkleidung mit breiten seitlichen Pilastern, einer Attika und einem mittleren fensterartigen, von Voluten gestützten Aufsatz mit Segmentgiebel. Auf hohem Postament steht davor in der Mitte der nach dem Muster der Medicigräber gebildete Sarkophag. Vor ihm sind drei sitzende, weibliche Statuen angebracht: die in der Mitte, in kauernder Stellung: die Skulptur mit Hammer und Meissel, die zur Rechten mit Zirkel und Richtmaass: die Architektur, die zur Linken in der Hand ein Modell (eines Sklaven) haltend, zu den Füssen Pinsel und Malutensilien, die Malerei darstellend.

Die Skulptur ist das Werk des Valerio Cioli, die Architektur von Giovanni Bandini dell' Opera, die Malerei von Battista Lorenzi del Cavaliere. Die Erklärung für die seltsame Erscheinung, dass die Malerei ein Modell hält, giebt Raffaele Borghini in seinem „Riposo“ (1584, S. 108). „Anfangs wurde von Don Vincenzo Borghini angeordnet, dass die Malerei in die Mitte gesetzt werden solle, und dort, wo jetzt die Statue von Battista del Cavalieri ist, die Skulptur; und so wurden die Statuen in Auftrag gegeben. Und Battista war der Erste, der den Marmor zu bearbeiten begann und hatte seine Statue schon weit gefördert und ihr das Modell, das man jetzt sieht, in die Hand gegeben, als die Erben Michelangelos den Grossherzog um die Erlaubniss baten, die Skulptur in die Mitte setzen zu dürfen, sowohl weil Michelangelo in dieser Kunst sich mehr als in den anderen ausgezeichnet, als auch weil er sie immer höher geachtet und geschätzt hatte. Und Seine Hoheit bewilligte ihnen ihre Bitte. Daraufhin sah sich Battista, der schon seine Figur für jene Ecke, wo sie heute zu sehen ist, berechnet und sie nicht

in die Mitte versetzen konnte, genöthigt, seine Statue, die er als „Skulptur" gedacht, in die „Malerei" zu verwandeln und that dies mit Hülfe jener Attribute, die man zu ihren Füssen sieht. Und er wollte ihr nicht das Modell nehmen, ganz mit Recht, um nicht seine Figur, der er schon die Stellung gegeben, der Anmuth zu berauben, indessen die Anderen, die mit ihren Statuen noch weit zurück waren, leicht sich dem, was Noth that, anbequemen konnten." Über der Mitte des Sarkophages vor der Attika, von zwei Konsolen gerahmt, steht die Büste des Meisters von Battista Lorenzi, über die ich weiter unten noch spreche. In den Feldern links und rechts von ihr ist das Emblem der drei Kränze angebracht, an den Pilastern das Buonarroti'sche Wappen. In dem Aufsatz sieht man das Gemälde der Pietà von Naldini, der auch den Vorhang mit den Putten über dem Denkmal an die Wand gemalt hat.

Die Inschrift vorne am Postament lautet:

MICHAELI ANGELO BONAROTIO
E VETVSTA SIMONIORVM FAMILIA
SCVLPTORI PICTORI ET ARCHITECTO
FAMA OMNIBVS NOTISSIMO
LEONARDVS PATRVO AMANTISS. ET DE SE OPTIMO MERITO
TRANSLATIS ROMA EIVS OSSIBVS ATQVE IN HOC TEMPLO MAIORVM
SVORVM SEPVLCRO CONDITIS COHORTANTE SERENISS. COSMO MED.
MAGNO HETRVRIAE DVCE
ANN. SAL. MDLXX
VIXIT ANN. LXXXVIII M. XI. D XV.

C

Die alten Bildnisse Michelangelos

Vier ausführlichere Untersuchungen über die Porträts, welche im XVI. Jahrhundert nach dem Meister angefertigt wurden, besitzen wir. Die erste von C. D. E. Fortnum: „on the original portrait of Michel Angelo by Leo Leoni" erschien 1875 in dem Archaeological journal Bd. XXXII, Nr. 125; einen Nachtrag veröffentlichte derselbe Forscher in der gleichen Zeitschrift XXXIII, 1876. Gleichzeitig veröffentlichte Gaetano Milanesi eine Abhandlung: Dei ritratti di Michelangelo im „Ricordo al popolo Italiano", Firenze 1875, S. XIV ff., die dann in seiner Vasariausgabe (VII, S. 130 ff.) Aufnahme fand. Es folgten Symonds, der 1893 in seiner Biographie des Künstlers (II, S. 258) den Bildnissen eine Betrachtung widmete,

und Gaetano Guasti, der im gleichen Jahre, gelegentlich eines neuen Fundes, die Gemälde behandelte: „Il ritratto migliore e autentico di M. Buonaroti“, Firenze. Andere kleinere Aufsätze, die im Folgenden zitirt werden, haben dies oder jenes einzelne Werk gewürdigt. Eine erneute Zusammenfassung, Sichtung und Bereicherung des Materiales gebe ich im Folgenden, zu neuen Schlüssen gelangend.

In dem Leben des Meisters erwähnt Vasari vier Porträts. „Es giebt nur zwei gemalte Bildnisse Michelangelos: das eine von Bugiardini, das andere von Jacopo del Conte, und eine Bronzebüste, von Daniello Ricciarelli angefertigt, und diese Medaille von Cavaliere Leone. Von diesen Werken sind so viel Kopien gemacht worden, dass ich ihrer, an vielen Orten in und ausserhalb Italiens, eine grosse Anzahl gesehen habe“ (VII, 258). Drei weitere Porträts werden von dem Aretiner an anderer Stelle angeführt: ein kleines in einem Stuckrelief in der Kirche der Trinità in Rom (VII, 53), eines, das er selbst in einem Fresko der Cancellaria, nach der Natur angefertigt, malte (VII, 679), und ein drittes, das er in der Sala di Giovanni im Palazzo Vecchio in der Darstellung der von Leo X. vollzogenen Kardinalswahl neben den Figuren Lionardos und der Herzöge Giuliano und Lorenzo Medici anbrachte. (VIII, 159.)

I

Büsten

A. Danieles da Volterra Bronzen.

Über deren Entstehung sind wir durch Briefe, die nach des Meisters Tode von Rom aus nach Florenz an Lionardo Buonarroti gesandt wurden, näher unterrichtet. (Vgl. die Annalen in dem I. Bande meines Werkes S. 483.)

Am 11. Juni 1564 schreibt Daniele da Volterra an Lionardo: „quanto ai ritratti di metallo fino aqui io ne ho formata una cera; si va facendo, quanto si puo in tal caso e non si mancherà con la debita diligenzia condurli a fine con quella più prestezza che sarà possibile.“ Am 9. September meldet Diomede Leoni: „le due vostre teste di quella bona memoria sono a buon termine e certo che vi sodisfaceranno, perchè vi è stata usata la debita diligentia.“ Um den 9. Februar 1565 scheint Daniele selbst Nachricht gegeben zu haben. Leoni schreibt an diesem Tage: „vi renderà conto de le due teste de la felice memoria di vostro zio, che hanno mosso me a volerne anche una, per goderlo con li ochi sì come lo vedrò sempre con l'animo et col core: e tutte tre si

trovano a termine che non mancha se non gettarle: et benchè Messer Daniello non habbia di bisogno di sprone per farvi questo et ogni altro servizio prontissimamente, io nondimeno per interesse mio privato anchora sarò diligente sollecitatore, che siano quanto prima gettate sì come lo spero presto.“ (Daelli 34, 35, 36.) Am 8. September: „le vostre teste similmente sono venute bene: et al ritorno suo si rinetterrano.“ Daniele war für vierzehn Tage in das Bad von S. Filippo gegangen. Am 6. Oktober: „gli ricorderò (a Daniello) egli dice, le vostre due teste, e troverà la mia a buon termine, che gli farà venir voglia di fare rinettare le vostre, tanto più presto.“ (Gotti II, 147. I, 372.)

Noch immer aber verzögert sich die Sendung. Am 9. März 1566 berichtet Leoni: „tanto huomo, del quale io haverò presto la effigie finita, che mi fa sperare, che le due vostre anchora siano per piacere. Non haverei creduto mai, che fussi andato tanto tempo a rinettarla, ve tanta spesa: è vero, che non ho fatto risparmiare a ogni possibile diligentia.“ Am 4. April 1566 stirbt Daniele. Leoni schreibt am 4. Juni: „le due teste di quella bona memoria erano in essere al partir mio di Roma ma non rinettate: penso haverete dato ordine che pervenghino in vostre mani: et quanto al farle rinettare, se così vi parrà potrete differire al ritorno mio là, che allora si faranno passare per le mani di uno, che ha rinettata la mia molto bene.“ (Daelli 40. 41.)

Schon am 18. April hatte Jacopo del Duca, der sich selbst anbietet, die Büsten zu ziseliren, über sie berichtet: „circa le teste de mitallo, messer Daniello gli ha gettati, ma sono in modo, che hormai se hanno da fare de novo con ciselli et lime, sì che non so se saranno a proposito per V. S.: fate voi. Io per me vorrei havesti il ritratto della bona memoria de missere, non d'un altro. V. S. faze Lei; commetta a qualcheduno che vi ragguaglia meglio di me. So quel che dico, dico per amor che vi porto, et forse, essendo vivo Daniello, l'arebbe fatte condurre a un modo, che questi soi genti non so quel che faranno.“ An demselben Tage schreibt Michele Alberti: „messer Jacomo vostro compare mi à detto che V. S. vorrebbe sapere in che termine sono le teste di bronzo de la bona memoria di messer Michelangelo. Vi dico che sono gettate, e che se reneterranno in termine di un mese o pocho più, che V. S. le potrà avere. Sì che V. S. stia di bona voglia, che sarà servita presto e bene.“ (Gotti I, S. 373.)

Drei Bronzebüsten also sind nach dem Modell Danieles angefertigt worden. Die eine war im Besitz Diomede Leonis, die beiden anderen, im Auftrage Lionardo Buonarrotis angefertigt, dürften im Jahre 1566 in Dessen Hände gelangt sein. Bestimmt lässt sich aber das Datum nicht sagen.

Nun wird aber weiter eine Bronzebüste genannt, die sich im Besitze eines Dieners Michelangelos, des Antonio del Francese, befand. Dieser schenkt sie, wie aus seinem Briefe am 26. August 1570 hervorgeht, wie auch eine Mosesstatuette, dem Herzog von Urbino. „Der Kopf, von dem mir Eure Excellenz in Ihrer Güte schreiben lässt, ist das wahre Bildniss meines einstigen Herrn, Michelangelo Buonarrotis, und ist aus Bronze, von ihm selbst gezeichnet. Ich habe es hier in Rom und mache es Eurer Excellenz zum Geschenk und schon habe ich es Ihrem Gesandten gesagt, er solle danach schicken und für die Übersendung Sorge tragen. Ich flehe Eure Exellenz an, Sie wolle geruhen es gerne anzunehmen, wie ich es gerne gebe, da ich es einer würdigeren Person nach meinem Urtheil nicht widmen könnte." (Gotti I, 173. G. Gronau: Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXVII Beiheft S. 11.)

Wir müssen wohl annehmen, dass dies ein viertes Exemplar des Daniele'schen Werkes war, das der Antonio für sich anfertigen liess — nicht ganz ausgeschlossen aber bleibt die Annahme, dass Lionardo nur ein Exemplar von den zwei bestellten empfangen habe und das andere in den Besitz Antonios gelangt sei. Auffällig und nicht sicher glaubhaft, immerhin aber doch beachtenswerth bleibt die Angabe dieses Dieners, sein Meister habe das Bildniss selbst gezeichnet.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die nach Urbino gesandte Büste identisch mit der jetzt im Museo nazionale zu Florenz befindlichen, denn sie kommt 1637 im Inventar der Guardaroba des Grossherzogs Ferdinand II., Gemahles der Vittoria della Rovere, vor. Und da die Bronze des Bargello mit jener in der Casa Buonarroti — welche vermuthlich das eine der von Leoni an Lionardo gesandten zwei Exemplare ist, — sowie mit einigen anderen übereinstimmt, ist nicht zu bezweifeln, dass Milanesi und Fortnum Recht haben, wenn sie in diesen Werken Bronzen nach dem Modell des Daniele da Volterra erkennen. Folgende Exemplare, schon von Fortnum zusammengestellt, im Kopfe mit einander übereinstimmend, aber in dem Material, in der Gestaltung der dem Kopf hinzugefügten Büste und in der Ziselirung verschieden, sind zu erwähnen.

I. Bronzebüste im Museo nazionale zu Florenz. Nr. 37. Aus Urbino. Sie befand sich offenbar eine Zeit lang in der Villa La Petraja der Medici. Steinmann und Pogatscher veröffentlichten ein Epigramm: „A una testa di Michelagnolo Buonarroti di bronzo in sala alla Pietraja. Sat magnum Tua sola loco decus addit imago." (Rep. f. K. XXIX, 418.)

II. Bronzebüste in der Akademie zu Florenz, mangelhaft bearbeitet. Sollte dies das zweite der an Lionardo gesandten Exemplare sein?

III. Bronzebüste in der Casa Buonarroti zu Florenz. Irrthümlich von Michelangelo d. J. dem Giovanni da Bologna zugeschrieben.

IV. Bronzebüste im Konservatorenpalast zu Rom. Auf Marmor bigio morato befestigt. Als Geschenk des Antiquario Antonio Borioni wurde sie von Clemens XII. dort aufgestellt und vom Abate Ridolfino Venuti in Borionis Collectanea Antiquitatum Romanarum verherrlicht. Die damals verfertigte Inschrift lautet: Michaelis Angeli Bonarrotii Caput aeneum sub felici pontificatu SS. D. N. PP. Clem. XII. A. D. MDCCXXX. Antonio Cardello Virgil. March. Crescentio Cons. Nicol. Planca incoronato felice. com. de Aptis. C. R. P. Antonius Borionus Capitolio et S. P. Q. R. d. d. (Gori: Condivis Vita 1746. Pref. XX ff.) Ich möchte annehmen, dass dies das Exemplar des Diomede Leoni ist, welches vielleicht dauernd in Rom geblieben war. Abbildung in: Righetti: il Campidoglio Tav. CCXLVIII

Dass Daniele nach einer Todtenmaske, nicht nach dem Leben gearbeitet hat, behauptete Santarelli, und Fortnum stimmt ihm zu. Ich kann mich hierfür nicht erklären, da drei erhaltene Bronzen, die bloss den Kopf zeigen und das Modell unmittelbarer, als die genannten, wiedergeben, den Eindruck hervorbringen, als seien sie nach dem Leben angefertigt. Und dass sie zu den früher erwähnten ziselirten Bildnissen in naher Beziehung stehen, hob schon Fortnum hervor.

V. Bronzekopf im Louvre zu Paris. Legat von Eugène Piot. (Stich in der Gaz. d. b. a. 1878. S. 596. Phot. Giraudon 2146. 2147.) Sehr schöner, unziselirter Abguss des Modelles. Er war auf der Exposition rétrospective im Trocadéro 1878 ausgestellt (s. Bode in der Kunstchronik 1878. XIII, S. 753). Piot erwarb ihn aus Privatbesitz in Bologna. Genau derselbe dreifache Rockkragen wie in der Büste des Konservatorenpalastes.

VI. Bronzekopf im Castello Sforzesco in Mailand. (Phot. Fumagalli 35.) Unziselirter Abguss eines Wachsmodelles. Er stammt aus der Sammlung Giuseppe Bossi in Mailand.

VII. Bronzekopf (auf moderne Gypsbüste gesetzt) in Oxford, Univ. Gall. Robinson Nr. 90. Geschenk von W. Woodburn. Abguss eines Wachsmodelles.

Eine Gypsmaske wurde von v. Ramdohr (II, 154) in der Accademia di S. Luca in Rom erwähnt.

Verschieden von diesem Modell ist

VIII. Kleinere Bronzebüste in der Sammlung Simon in Berlin. Sie kam aus dem Besitze des Mr. Beurdelet (Gaz. d. b. a. 1865. XIX, 331) in die des Mr. Maurice Cottier, dann nach Berlin.

Merkwürdige Unregelmässigkeiten in der Bildung des Schädels und einzelner Gesichtsformen aufweisend, ist sie doch ungemein ausdrucksvoll. Der Kopf ist gesenkt, wie in entrückter Stimmung. Die Kleidung besteht in einem vorne geknöpften Rock mit Klappkragen. Nicht von der Hand Danieles, sondern von einem anderen Künstler.

B. Marmorbüsten.

IX. Die Büste am Grabmal Michelangelos in S. Croce zu Florenz. Sie ist nach Vasari (VII, 316) von Battista di Domenico Lorenzi angefertigt worden. Die Büste, welche eine ähnliche Draperie, wie jene in der Casa Buonarroti, den Kopf aber ganz en face zeigt, ist nicht, wie wohl angenommen worden ist, nach der Todtenmaske, sondern offenbar nach einer der in Lionardos Besitze befindlichen Bronzen Danieles ausgeführt worden. Der Rockkragen hat die gleiche Form, wie diese.

X. Marmorbüste des Musée Bonnat in Bayonne. Abb. bei Louis Gonse: les chefs-d'œuvre des Musées de France. Sculpture. Paris 1904. S. 98. Auch hier ist der Kopf ganz in Vorderansicht. Die Draperie scheint mir aus dem XVII. Jahrhundert zu stammen. Sie wurde nicht nach Danieles Werk, sondern nach der kleineren Simon'schen Bronze Nr. VIII ausgeführt; wir finden dieselbe Unregelmässigkeit und den gleichen Rock. Der Künstler gehört dem Kreise der Schüler des Meisters an.

XI. Marmorbüste im Besitze der Duchessa Joséphine Melzi in der Villa Melzi am Comersee. Abb. in „Capi d'arte appartenenti a S. E. la duchessa Joséphine Melzi d'Eril Barbi descritti dal dott. Giulio Carotti 1901. Bergamo. Wilhelm Suida sprach mir die Vermuthung aus, sie könne von Guglielmo della Porta sein. Ich habe sie nicht gesehen.

Späterer Zeit gehört die sitzende Marmorstatue in der Casa Buonarroti an, die, 1620 von dem jüngeren Michelangelo gestiftet, den Künstler in kurzem Rock, in der Linken eine Rolle, zeigt. Die Inschrift lautet: D. O. M. Michaeli Angelo Bonarrotae pingendi sculpendi atque architectandi praestantia novum divinum adepto non ut mercedem gloriae qua magna pater familiam illustravit rependeret neve ad ejus laudem aliquid conferret sed ut inter summos honores peractae vitae cursus gentilium animos intra domesticos parietes proprius vehementiusque ad virtutem accenderet Mich. Ang. Buonarrota Leonardi F, Statuam p. pinacothecam a se extructam atque ornatam d. A. D. MDCXX.

Die Reliefs am Katafalk des Meisters hatte Santi Buglioni angefertigt. (Vasari VII, 306.)

XII. Marmorrelief in ovaler Form im Besitze des Herrn A. von Beckerath zu Berlin. Vermuthlich von Bart. Ammanati. Kopf im Profil nach rechts. Es ist offenbar nach Bonasones Stich angefertigt. Abb. bei Mackowski: Michelangelo.

XIII. Auf dem Relief der „Erneuerung Pisas durch Cosimo I." im Museo Pio Clementino des Vatikan ist unter den Figuren im Hintergrund links das Porträt Michelangelos im Profil gegeben (Massi: Kat. des Museo 1792 p. 45. Steinmann: Monatshefte für Kunstw. I, S. 3 f., wo auch Abb.). Steinmann schreibt das Relief Ammanati zu.

Zwei kleine Stuckreliefs von Daniele da Volterra in der Capella Orsini in S. Trinità in monte zu Rom zeigten Michelangelo. In ihnen rechtfertigte Daniele sich gleichsam vor seinen Neidern, indem er sich als Schüler des Meisters und Sebastianos del Piombo hinstellte. „In una di queste storiette fece molte figure di satiri, che a una stadera pesano ganbe, braccia et altre membra di figure per ridurre al netto quelle che sono a giusto peso e stanno bene e per dare le cattive a Michel Agnolo e fra Bastiano, che le vanno conferendo. Nell'altra è Michel Agnolo, che si guarda in uno specchio, di che il significato è chiarissimo." (Vasari VII, 55.)

2

Medaillen

XIV. Die Medaille Leone Leonis.

Im Sommer 1560 war Leone in Rom. „Und in jener Zeit porträtirte der Cavaliere Leone Michelangelo sehr lebendig in einer Medaille und machte, aus Gefälligkeit für Diesen, auf dem Revers einen Blinden, der von einem Hunde geführt wird, mit folgender Inschrift: docebo iniquos vias tuas et impii ad te convertentur; und da ihm die Medaille sehr gefiel, schenkte Michelangelo ihm das Wachsmodell eines Herkules, der den Antäus erdrückt, und einige Zeichnungen." (Vasari VII, 257 f.)

Die Medaille ist in zahlreichen Exemplaren: in Gold (Berlin), Silber (Florenz und Kensington Museum), Bronze und Blei auf uns gekommen. Auf der Vorderseite liest man: MICHAEL ANGELVS BONARROTVS FLOR. AET. S. ANN. 88. Auf der Rückseite: DOCEBO INIQVOS V. T. ET IMPII AD TE CONVER.

Die Angabe des Lebensalters ist irrig, denn 1561 empfing Michelangelo die Medaille aus Mailand. Es müsste lauten: 85 oder 86. Der Meister ist im Profil nach rechts gewandt, ein Gewand-

stück ist in reichen Falten um seine Brust drapirt. Die Darstellung auf dem Revers zeigt einen alten Bettler, dem Michelangelos Züge, wie es scheint, verliehen sind. Ein Gewandstück, das den Oberkörper halb nackt lässt, umhüllt sein rechtes Bein und weht vom linken Arm ab; auf dem Kopf trägt er eine kapuzenartige Mütze. Schwerfälligen Ganges schreitet er, von einem Hund geführt, in der ausgestreckten rechten Hand einen Stab, am Arm eine Kürbisflasche, dahin. Die Inschrift ist dem 51. Psalm, v. 15 entnommen: „denn ich will die Übertreter deine Wege lehren, dass sich die Sünder zu dir bekehren." Es ist der Psalm, welcher beginnt: „Gott sei mir gnädig nach deiner Güte und tilge meine Sünden nach deiner grossen Barmherzigkeit. Wasche mich wohl von meiner Missethat und reinige mich von meinen Sünden." Und weiter (v. 12—14): „Schaffe in mir, Gott ein rein Herz, und gieb mir einen neuen gewissen Geist. Verwirf mich nicht vor deinem Angesicht und nimm deinen heiligen Geist nicht von mir. Tröste mich wieder mit deiner Hülfe, und der freudige Geist enthalte mich." Und auf v. 15 folgt: „Errette mich von den Blutschulden, Gott, der du mein Gott und Heiland bist, dass meine Zunge deine Gerechtigkeit rühme. Herr, thue meine Lippen auf, dass mein Mund deinen Ruhm verkündige. Denn du hast nicht Lust zum Opfer, ich wollte dir's sonst wohl geben; und Brandopfer gefallen dir nicht. Die Opfer, die Gott gefallen, sind ein geängsteter Geist; ein geängstet und zerschlagen Herz wirst du, Gott, nicht verachten" (v. 16—19).

Dies die Stimmung, aus welcher heraus Michelangelo den Revers anordnete. Nicht ohne Weiteres erklärt sich aus der Schriftstelle die Darstellung. Bottari zwar meinte, diese wäre eine Satire auf den am Petersbau Beschäftigten. Die Worte also richteten sich gegen die Feinde, die ihn gerade in jenen Jahren durch ihre Intriguen besonders belästigten und empörten. Doch scheint mir hierdurch die Bettlerszene nicht erklärt zu werden; auch dünkt es wenig glaubhaft, dass der Meister jene elenden Vorgänge habe verewigen wollen. Eine andere Meinung, dass nämlich der arme Pilger Tobias sei, hat mit Recht schon Fortnum zurückgewiesen. Der Sinn der Allegorie ist wohl allgemeiner zu fassen. Will der Meister unseren Erdenwandel als die Pilgerschaft von Blinden und Bedürftigen kennzeichnen oder stellt er sich selbst als den im Dunkel seinen Weg tastenden „Armen Christi" dar?

Eine spätere Gestaltung der Medaille bringt an Stelle dieses Reverses die Darstellung der Geburt Christi in einem Gebäude. In Gaetanis Museum Mazzuchellianum, Venedig 1761, wird eine Medaille erwähnt, die den Bettler auf dem Revers, auf der Vorderseite aber Giuliano della Rovere statt Michelangelos zeigt.

Ein Wachsmodell des Kopfes in kleineren Verhältnissen, das Fortnum von einer Mrs. N. Hibbert in Munden erhielt und in seinem Aufsatz publizirt hat, wird von ihm und vielleicht nicht mit Unrecht als das nach der Natur angefertigte Originalmodell betrachtet. Die Draperie ist etwas anders, sie ist um den Rock mit dem kleinen umgebogenen Kragen, den wir auch in Danieles Büsten finden, gezogen. Auf der Rückseite befindet sich ein Papier, auf dem in einer Schrift (wohl des XVII. Jahrhunderts) zu lesen ist: Ritratto di Michelangiolo Buonaroti fatto dal naturale da Leone Aretino suo amico. Nach diesem Modell hätte dann Leone das grössere für die Medaille angefertigt.

Alle anderen Medaillen sind späteren Datums: eine von Jean Varin (lebte 1604 bis 1672), eine zweite von Herard oder Gerard 1673, eine dritte von A. S. (Antonio Selvi) mit den drei Schwesterkünsten auf dem Revers, eine vierte von Santarelli 1812, eine fünfte: Durand edidit 1821. (Vgl. Litta: Fam. cel. Ital. unter: Buonarroti. Fagan: The art of M. B. in the British Mus. 1883. S. 159. Fortnum a. a. O.)

Von den geschnittenen Steinen ist keiner in frühe Zeit zu versetzen. Auch nicht das „vetro di colore di smeraldo", das Gori von Luigi Syries erhielt und nach dem er die Vignette zu dem Vorwort seiner Condiviausgabe von 1746 (S. VII) entwarf.

3

Stiche und Holzschnitte

Mit den Stichen besonders haben sich beschäftigt: Fagan (a. a. O. S. 151 ff.) und Passerini: Bibliografia S. 311 ff. An Holzschnitten wird sich gewiss Manches noch nachweisen lassen. Ich habe dem nicht nachgehen können.

A. Michelangelo als Jüngling.

XV. Anonymer Kupferstich im British Museum (Fagan S. 156, Nr. XXV). Michelangelo, als junger Mann, in ganzer Figur. Er sitzt in einen grossen Mantel gehüllt an einem offenen Fenster, wie schlafend das Haupt auf die Hand des am Fensterbrett aufgestützten rechten Armes gelehnt, den linken Arm verborgen im Mantel, den linken Fuss auf einen Schemel gestellt. Rechts von ihm ein Vorhang. Nur wenig Bart ist angedeutet. Bez. Micha. Ange. bonarotanus Florentinus sculptor optimus anno aetatis sue 23. Das merkwürdige Blatt, das einen schwermüthig stimmungsvollen Eindruck hervorbringt, ist beträchtlich später gestochen, als die durch das

Alter bezeichnete Jahreszahl 1498 angeben würde. Benutzte der Stecher eine alte Zeichnung, die irgend ein künstlerischer Genosse des Meisters angefertigt? Oder ist es eine Phantasieschöpfung? Man möchte das erstere annehmen, da die ersichtliche Porträtähnlichkeit schwerlich aus einer blossen Phantasierekonstruktion zu erklären sein dürfte. Abb. bei Steinmann: Sixt. Kap. II, S. 136.

B. Michelangelo in der Medicikapelle.

XVI. Holzschnitt von J. C. in Sigismondo Fantis „Triompho di Fortuna", welcher 1527 bei Agostino da Portese in Venedig erschien. Im „Frankfurter Bücherfreund, Mittheilungen aus dem Antiquariate von Joseph Baer & Co." (Fr. a. M. 1908 Nr. 2) hat Dr. Leo Baer auf dieses interessante Blatt zum ersten Male aufmerksam gemacht. Auf Seite XXXVIII ist „der Bildhauer" dargestellt. Nur mit einem Lendenschurz bekleidet, kniet der Künstler mit dem linken Beine auf einem grossen Steinblock und schwingt, den Meissel ansetzend, mit gewaltiger Bewegung, die seine Haare flattern macht, den Hammer. Die Statue, deren Oberkörper schon einigermaassen aus dem Stein herausgearbeitet ist, ist die einer liegenden Frau. Rechts steht eine Herme, links die Statue einer stehenden, ihr Gewand haltenden Frau. Eine Bezeichnung: Michael fiorentino" beweist, dass dem Illustrator das Bild des Meisters vorgeschwebt hat. Und zwar muss man mit Baer annehmen, dass er einen persönlich von Dessen Erscheinung und Arbeit gewonnenen Eindruck wiedergiebt. Die Ähnlichkeit ist begreiflicher Weise nur eine allgemeine, aber die liegende Gestalt ist offenbar, wie Baer bemerkte, die Aurora. Der Illustrator dürfte also etwa 1526 in der Werkstatt von S. Lorenzo gewesen sein. Ob wir in ihm, wie Baer vermuthet, den Bildhauer Jacopo Colonna zu sehen haben, bleibe dahingestellt.

C. a. Das Profilbildniss von Bonasone. 1545, 1546.

XVII. Kupferstich (von G. Bonasone?). Brustbild, Profil nach rechts, in eng am Hals anliegendem Umhang. Bez.

MICHAELANGELVS BVONAROTVS NOBILIS
FLORENTINVS AN AET SVE LXXI
QVI SIM NOMEN HABES SATQ EST NAM OAETERA CVI NON
SVNT NOTA AVT MENTEM NON HABET AVT OCVLOS
MDXLV.

Es ist derselbe Kopf, wie im folgenden. Eine Kopie, in der statt OAETERA CAETERA steht und P. S. F. (In den Uffizien ein Abdruck mit: Giovanni Orlandi fo. roma.)

XVIII. Kupferstich von Giulio Bonasone. B. 345. Gleiche Darstellung im Profil wie in XV. Bez.

MICHAEL ANGELVS BONAROTVS PATRICIVS
FLORENTINVS AN AGENS LXXII.
QVANTVM IN NATURA ARS NATVRAQVE POSSIT IN ARTE
HIC QVI NATVRAE PAR FVIT ARTE DOCET
MDXLVI.

Unten: JVLIO B. F. —
Abdruck der abgenutzten Platte in Goris Condiviausgabe 1746.

C. b. Das Profilbildniss von einem Unbekannten. 1546.

XIX. Kupferstich (1546), anonym. Drugulin 2418. Brustbild ohne Hände, Kopf mit reich gelocktem Haar und Bart im Profil nach links. Rock mit Kragen, Mantel um ihn drapirt. Medaillenartig in rundem Medaillon, das auf viereckigem, reich mit Ornamenten geschmücktem Blatte angebracht ist. Auch medaillenartig umlaufende Schrift:

MICHELANGELVS BONAROTVS NOBILIS
FLORENTINVS ANNO AET. SVE LXXI.

Eine Abb. nach dem Exemplar im Besitze des verstorbenen Geheimrath Ruland in Weimar bei Steinmann: Sixtinische Kapelle II, S. 465. — Einen späteren Etat fand ich in den Uffizien. Hier ist die Altersangabe verändert in LXXXVIII (irrige Angabe) und am Rande des Medaillons innen hinzugefügt die Jahreszahl MDLXI.

Die Eigenthümlichkeiten des Kopfes sind hier in fataler Weise übertrieben, namentlich die Einziehung der Stirne in der Mitte, und die Haare sind viel mehr gekräuselt, als bei Bonasone und Daniele. Es ist nicht wohl denkbar, dass der Stich nach der Natur gemacht sei.

D. Das Porträt halb en face mit Filzhut von Bonasone. 1548. 1549. 1556.

XX. Kupferstich von Bonasone. In einem Oval, halb nach rechts gewandt, in lang anliegendem gemustertem Gewand, darüber Mantel, auf dem Kopfe ein topfartig geformter Pelz- oder Filzhut mit schmalem Rand. Über dem Ohr kommt das Ende einer anliegenden Kappe zum Vorschein. — Dies Bildniss kommt in Exemplaren mit verschiedenen Altersangaben vor. In dem ovalen Rahmen:

MICHAEL ANGELVS BONAROTVS PATRICIVS
FLORENTINVS AN. AGENS (folgt Alterszahl).

a. Mit der Alterszahl LXXIV. Mir nur in einer Kopie bekannt, die der bekannten Serie von Stichen Adam Ghisis nach den Sixtinischen Deckenbildern in der späten Ausgabe beigegeben und vorangestellt ist. Bez. Christophorus Blancus faciebat 1612. Im Gegensinne.
b. Mit der Alterszahl LXXV. Stich in der Sammlung des verstorbenen Geheimrath Ruland in Weimar. Abb. unter den Tafeln des Steinmann'schen Werkes über die Sixtina II.
c. Mit der Alterszahl LXXXI und der Bezeichnung J. B. Stich im British Museum (Fagan S. 155, XXIII).

Hiernach das Porträt in der „Nuova et ultima aggiunta delle porte d'Architettura di M. A.“ Siena 1635. Von Pietro Marchetti. Hier ist die Alterszahl LXXIII.

E. Das Porträt halb en face von Giorgio Ghisi.

XXI. Kupferstich von Giorgio Ghisi. B. 71. Der Kopf etwas nach rechts gewandt, in einem Oval mit ornamentalem Rahmen. Bez.:

MICHAEL ANGELVS BONAROTA
TVSCORVM FLOS DELIBATVS
DVARVM ARTIVM PVLCHERRIMARVM
HVMANAE VITAE VICARIARVM
PICTVRAE STATVARIAEQVE
SVO PENITVS SAECVLO EXTINCTARVM
ALTER INVENTOR FACIEBAT
G. M. F.

Eine Kopie im Gegensinne hiervon ist eine Radirung im Berliner K. Kupferstichkabinet, welche Wessely für ein Selbstporträt Michelangelos hielt. (Z. f. b. K. 1876, XI, S. 64, wo auch Abbildung.) Bez.: Michael Angelus Bonaroti Tuscorum flos delibatus. — Frei nach dem Stiche entworfen das Bildniss in der Mailänder Vasariausgabe von 1811. Bd. XIV.

F. Porträt halb en face nach Vasari.

XXII. Holzschnitt in den Vite Vasaris.

G. Kleines Bildniss in Medaillon in Stichen des Jüngsten Gerichtes oben an der Gewölbekappe.

In den meisten Stichen findet es sich. Es handelt sich hier aber nicht um originale nach der Natur, sondern nach anderen Stichen gemachte Darstellungen. Und zwar kehrt zumeist die

Bonasone'sche mit der Pelzkappe (D) wieder. Ich erwähne nur die hauptsächlichen und verweise auf Steinmann: a. a. O. II, S. 789 ff.

Niccolò della Casa. Im I. état: Antonio Salamanca 1543 findet es sich nicht, erst im II. état.

Giorgio Ghisi. B. 25.

G. B. de Cavalleriis 1567.

Martin Rota. B. 28, 1569. Abb. bei Steinmann: II, S. 555.

Marius Kartarus. B. 18.

Anonym. 1576. Venezia. Appresso Niccolo Pace a l'arca di Noè. Steinmann II, 792. Nr. 16.

Ambr. Brambilla 1589.

Anonym. 1593. Romae apud eredes Claudii Duchettii.

4
Zeichnungen

XXIII. Röthelzeichnung in den Uffizien. Abb. Steinmann II, S. 160, Nr. 70 als Daniele da Volterra? Michelangelo, in ganzer Figur gesehen, sitzt etwas nach links gewandt, den linken Arm auf ein aufrecht stehendes Buch gestützt. Die Rechte legt er, in der Haltung des Lorenzo Medici, auf das rechte Bein und schaut nach links. Auch die Beinstellung erinnert an den Lorenzo. Gekleidet ist er in Tricots, einen kurzen Rock mit Ärmeln und in einen ärmellosen, schürzenartigen faltenreichen Umhang. Eine vortreffliche Zeichnung, die den Künstler etwa als Vierzigjährigen oder etwas jünger darstellt, offenbar von einem Florentiner, den näher zu bestimmen ich nicht wage.

XXIV. Francisco de Hollanda: in seinen Dialogen. Kleines Rundbild. Halbe Figur im Profil nach links gewandt, den grossen Filzhut, der hier breitere Krämpe und Ohrklappen hat, auf dem Kopfe, in eng anliegendem Rock mit emporstehendem Kragen und einfachem Mantel. In der Linken hält er einen Stab, die Rechte fasst den Gürtel (?). Links von ihm ein Rosen-, rechts ein Lorbeerkranz. Umschrift: MICHAEL ANGELVS PICTOR. Unter dem Medaillon: nacque Michael Angelus negli Anni MCCCCLXXIIII E se ne passo di cotesta vita a XVII di febrajo l'anno MDLXIII Etati sue LXXXVIIII. Man würde nun annehmen, das Bildniss sei während des Aufenthaltes in Rom von Francisco gemacht worden. Das ist aber undenkbar, denn der Meister ist uralt. Francisco muss sich eine Skizze aus den spätesten Lebensjahren Michelangelos verschafft haben. — Abb.: Arte en España II, 1863. Gaz.

d. b. a. 1882, p. 397. Frey, Dichtungen S. 278. Müntz: la fin de la Renaissance S. 407. Yriarte: Florence p. 295.

XXV. Giorgio Vasari. Federzeichnung. Uffizien. 528, 395 o. Das nach halb rechts gewandte Brustbild des Meisters in einfachem Rock ist in ein von zwei Putten gehaltenes Oval gesetzt, inmitten einer grossen architektonischen Umrahmung. Es ist das Titelblatt zu Vasaris Zeichnungensammlung: „Disegni di diversi Pittori etc." Die Zeichnung diente für den Holzschnitt in den Vite 1568. Die nächste Verwandtschaft zeigt der Kopf mit dem Bilde der Kapitolinischen Sammlung.

XXVI. Federzeichnung von Passarotti im Grossherzoglichen Schloss zu Weimar. Etwas nach rechts gewandter Kopf. Rock mit dreifach gefaltetem Kragen, wie in einigen Exemplaren der Daniele'schen Büste. — Eine rohe Arbeit.

Die Zahl der Zeichnungen dürfte sich unschwer vermehren lassen. Manche sind mir früher in den Sammlungen begegnet, von denen ich mir, da sie mir nicht wichtig genug erschienen, keine Notizen gemacht habe.

5

Gemälde

„Es giebt nur zwei gemalte Bildnisse Michelangelos: das eine von Bugiardini, das andere von Jacopo del Conte", sagt Vasari. Ueber das letztere äussert er sich nicht weiter; bezüglich des anderen aber erzählt er im Leben des Bugiardini (VI, 206) die heitere Geschichte von der Sitzung, wie Dieser die Kritik des Meisters, er habe sein Auge zu hoch in die Schläfe gerückt, nach redlichem Sichabmühen damit beantwortet habe, es sei in Wirklichkeit so, worauf Jener bemerkt, so sei es ein Fehler der Natur (vgl. mein Werk I, 189 f.). Dort auch giebt Vasari an, Ottaviano de' Medici habe das Bild vertraulich bei Bugiardini bestellt und zugleich mit Sebastianos del Piombo Porträt des Papstes Clemens erhalten. Danach wäre Bugiardinis Gemälde etwa 1531 anzusetzen.

Dies sind die einzigen alten Nachrichten. Zu bemerken ist, dass Vasari schon von vielen Wiederholungen spricht, denen er ausdrücklich jene beiden Porträts als die einzigen authentischen gegenüberstellt. Neben der oben erwähnten neueren Litteratur kommen insbesondere noch in Betracht: Antonio Zobi, Discorso sopra un ritratto ad olio rappresentante Michelangiolo Buonarroti, Firenze 1842 (zuerst 1842 als Discorso storico artistico erschienen) und Gaetano Guasti: il ritratto migliore e autentico di M. Buonarroti, Firenze 1893.

Es empfiehlt sich, im Folgenden die eigentlichen selbständigen Porträts von den in Historienbildern nebenbei angebrachten zu unterscheiden.

A. Porträtgemälde.

Erster Typus: mit turbanartigem weissen Kopftuch, in mittleren Jahren.

XXVI. Gemälde in der Casa Buonarroti zu Florenz. Phot. Alinari 4564. Der Kopf ist etwas nach links gewandt; die Augen blicken nach rechts heraus. Das Haar ist ganz versteckt unter einem verschlungenen weissen Tuch, dessen Ende mit kleinen Fransen oben emporsteht. Einfacher dunkler Rock. Dunkler Hintergrund. Kalt im Tone, hart in der Behandlung wirkt das Bildniss nicht angenehm. Namentlich der Mund mit der etwas vorgeschobenen Unterlippe und dem spärlichen Schnurrbart erscheint gezwungen. Der linke Oberaugenknochen steht zu hoch. Dies letztere lässt Einen unwillkürlich an die von Michelangelo gerügte Verzeichnung in Bugiardinis Bild denken. Aber nicht dies allein. Mir scheint Dessen Art überhaupt in dem Gemälde sich deutlich auszusprechen: so die Blässe der Inkarnates, die scharfe Konturirung der Augen, die Aufhöhung der Lichter im Barte. Doch scheint es nicht wohl denkbar, dass ein Mann hoch in den fünfziger Jahren dargestellt sei. Man würde sagen: einer in den Vierzigern. Und hierfür spricht folgendes andere Gemälde:

XXVII. Paris, Louvre 1649. Genau dasselbe Kopftuch, auch hier der stark seitwärts gewandte Blick, auch hier der einfache schwarze Rock. Der Kopf aber mehr en face gegeben, und nicht gesenkt, sondern ganz gerade gehalten. Unten eine sorgfältig ausgeführte Inschrift: MICHA. ANGE. BONAROTANVS FLORENTINVS SCVLPTOR OPTIMVS ANNO AETATIS SVE 47. — Farbe und technische Behandlung sind ganz verschieden von XXVI. Das Inkarnat ist branstig roth, was die fast brutale Wirkung des Ganzen mitbestimmt. Der Farbe nach am Ersten von einem Schüler aus dem Kreise des Andrea del Sarto, aber nicht auf der Höhe der Kunst etwa eines Pontormo. Das Bild wäre also 1522 in Florenz gemalt worden — und in diese Zeit etwa möchte man auch das ebengenannte XXVI versetzen. Die auffallende Übereinstimmung in der Tracht legt den Gedanken nahe, dass es mit Benutzung von XXVI, nicht nach der Natur entstanden sei, also als eine freie Wiederholung jenes. Beachtenswerth ist andrerseits die Übereinstimmung der ja seltsamen Inschrift

mit jener auf dem Stiche XV, welcher den Künstler im Alter von 23 Jahren darstellt. Entlehnte der Maler sie dem Stiche oder umgekehrt? Das Erstere ist das Wahrscheinlichere. — Das Bild stammt aus der Sammlung Louis XIV.

Es frägt sich nun, ob wir an der Benennung „Bugiardini" für das Gemälde der Casa Buonarroti festhalten können. Ich glaube: ja — trotz der Datirung. Vielleicht ist Vasari ungenau. Es ist nicht absolut nothwendig anzunehmen, dass Bugiardini das Bild 1531 gemalt hat. Nur das Eine steht fest, dass Ottaviano Medici es 1531 erhielt. Entscheidend für mich ist, dass unter allen erhaltenen Porträts dem Stile nach nur dies eine mit dem Maler in Beziehung gesetzt werden kann.

Zweiter Typus: halb nach rechts gewandter Kopf, mit Filzhut.

XXVIII. Im Besitze des Marchese della Stufa zu Florenz. Milanesi, der es zuerst erwähnt und glaubt, es könne das Bugiardini'sche Porträt sein, sagt, es stelle den Künstler im Alter von etwa 55 Jahren dar. Guasti meint: etwa sechzigjährig, vielleicht Kopie nach Bugiardini. Eine kleine Kopie sei im Palazzo Pitti.

XXIX. Palazzo Pitti, Florenz. Miniatur in Medaillon. Im Miniaturenraum 178. Rohe Kopie des eben erwähnten Bildes.

XXX. Wien, K. K. Kunstsammlungen. Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tyrol. Abb. bei Kenner: Jahrb. d. Kunsts. des Allerh. Kaiserhauses 1897. XVIII, S. 234. Taf. XXVIII, 101. Bez. Michael Angelus. Kenner bemerkt, das Original, vermuthlich das Bugiardinis, sei in den Kupferstichen der „Nuova et ultima aggiunta delle porte d'Architett. di M. A. B." wiedergegeben. Es ist trefflich gemalt und erweckt durch den Leidensausdruck besonders stark die Theilnahme.

An ein Original von Bugiardini zu denken, verbietet schon das nach meiner Meinung höhere Alter des Dargestellten; auch weist Nichts auf Dessen Stil hin. Ich glaube vielmehr, dass es sich um Nachbildungen des Bonasone'schen Stiches, siehe oben Nr. XX (aus den Jahren 1548 und 1549) handelt.

Dritter Typus: ohne Kopfbedeckung, der etwas geneigte herausschauende Kopf ein wenig nach rechts gewandt.

XXXI. Rom, Kapitolinische Gemäldegalerie. Phot. Anderson 932. Abb. im I. Bande meines Werkes und sonst. Grauer Hintergrund. Schwarzer Damastrock mit hoch am Hals an-

liegendem Kragen. Es wird dem Marcello Venusti zugeschrieben. v. Ramdohr hielt es für ein Selbstporträt. Von allen mir bekannten Bildnissen der künstlerischen Qualität nach das beste. Auch stimmt es am Meisten mit Danieles Büste und Ghisis Stich. Wie ich weiter unten darlege, dürfte es das von Jacopo del Conte ausgeführte Porträt sein. Etwa zwischen 1535 und 1540.

Als Kopien dieses Gemäldes sind mehrere andere zu bezeichnen.

XXXII. Früher Florenz, Torre del Gallo (Villa Galetti). Das von Guasti in seiner erwähnten Schrift behandelte Gemälde. Der Conte Galetti verkaufte es an Don Giovanni del Drago in Rom. Phot. Brogi 8217. Es zeigt alle Eigenthümlichkeiten von XXXI, nur ist die Zeichnung und Modellirung viel härter.

XXXIII. Florenz, Casa Buonarroti. Dem Marcello Venusti zugeschrieben.

XXXIV. Florenz, Uffizien. In der Porträtsammlung des Korridors zwischen Uffizien und Palazzo Pitti Nr. 778. Gute Kopie.

XXXV. Hamptoncourt Nr. 735. Rohe und spätere Wiederholung.

XXXVI. Hannover, Provinzial-Museum Nr. 230.

XXXVII. London, Earl of Wemyss. Abb. in Symonds Life of Michelangelo I. Band.

Vierter Typus: In halber Figur, sitzend. Kopf wie im dritten Typus, nur gerade gehalten, der rechte Arm im Schoosse ruhend, die linke Hand über ihn herabhängend. Einfache Nischenarchitektur im Hintergrund.

XXXVIII. Paris, Sammlung Chaix d'Estampes. Stich von Alphonse François. Abb. von Baron Joseph du Teil, „Les Arts" 1907, Juli. Steinmann: Monatshefte für Kunstw. I, 11. Es scheint identifizirt werden zu müssen mit dem Bilde, das ein Chevalier Alquier 1817 in Neapel erwarb und nach Frankreich brachte. (De Romanis: Memorie di M. Rom 1823. Dom Moreni: Illustrazione storico critica di una medaglia rappr. Bindo Altoviti. Florenz 1824. Hier Wicars Urtheil angeführt.) Wicar erklärte es für das schönste Porträt des Meisters, auch Ingres äusserte sich enthusiastisch. Milanesi sprach die Vermuthung aus, es könne das unter XL genannte Bild sein. Ich kenne es nur aus den Reproduktionen. Diese aber lassen keinen Zweifel darüber, dass nach ihm das folgende Porträt angefertigt wurde.

XXXIX, Florenz, Uffizien, Nr. 290. Genau dieselbe Darstellung, nur in sehr roher Ausführung. Phot. Alinari 488.

XL. Einst Florenz, Casa Bracci. Es wird erwähnt in der Vasariausgabe 1772, VI, S. 302 als auf Leinwand gemalt, im Besitze des Onofrio Bracci in via de' Ginori. Abgebildet wurde es um 1770 in den „Elogi e ritratti degli uomini illustri". Danach der Kopf im I. Bande der Gotti'schen Biographie. Man hielt es für eine Arbeit des Francesco Salviati. — Cavaliere Zobi glaubte es wiederzuerkennen in einem Bilde, das sich bei einem Signore Fedi befand und dann zu Dessen Erben Luisa Casaglia und Antonietta Baldi della Scarperia in Florenz kam. Sein Versuch, es als das Bugiardini'sche hinzustellen, war ein verfehlter.

XLI. Florenz, im Besitze der Strozzi. Ich kenne es nicht aus eigner Anschauung. Milanesi und Guasti besprachen es. (Abb. in den Serie degli uomini illustri 1776.) Ersterer nahm an, es sei das von Jacopo del Conte. Wahrscheinlich habe Dieser es für die Söhne des Filippo Strozzi gemalt und es sei später mit den Strozzi nach Florenz zurückgekehrt. Guasti vermuthete, es sei eine Kopie des eben erwähnten Fedi'schen Gemäldes.

Hinzuzufügen ist dieser Gruppe, obgleich nur als Brustbild gegeben, das Bildniss

XLII. London, Dr. Ludwig Mond. Fünf Porträts sind hier, durch Pilaster gesondert, auf einer Leinwand gegeben. In der Mitte Michelagniolo, zu den Seiten Giotto und Donatello, Raffael und Brunellesco. Ich kenne das Bildniss nur aus der von Steinmann (Monatshefte I, S. 13) gegebenen Abbildung. Der Typus ist demjenigen der eben erwähnten verwandt, nur ist der Künstler in jüngeren Jahren geschildert: der Knochenbau tritt nicht so scharf hervor. Es wird dem Francesco Salviati zugeschrieben.

Das jetzt in der Florentiner Akademie befindliche spätere Bildniss des Meisters in ganzer Figur, mit dem Torso des Flussgottes, geht auf diesen Typus zurück.

Handelt es sich bei einem dieser Gemälde um ein nach der Natur angefertigtes Porträt? Ich glaube nicht. Die Übereinstimmung des Kopfes mit dem Stiche Ghisis lässt mich annehmen, dass der Typus auf diesen zurückzuführen ist. Die Kopfform ist länger und schmäler als im dritten Typus.

Unbekannt blieben mir folgende, heute noch nachzuweisende Bilder:

XLIII. Graz, Museum.

XLIV. Lord Dover. Von Fortnum erwähnt. Abb. in Charles Knights Gallery of Portraits I, pl. 2. Dem Vincenzo Campi von Verona zugeschrieben.

XLV. Mr. Drury Lowe in Locke Park. Vgl. Catalogue von J. B. Richter Nr. 66.

Von früher erwähnten, heute nicht mehr sicher zu identifizirenden Bildnissen erwähne ich:

a) In der „Galleria des Cavaliere di Giovanbatista Marino". Venezia p. 231. Gefeiert durch ein Madrigal: Michel che vinse in guerra.
b) Im Palast zu Turin. Im Inventar von 1635 (Vesme in: Le Gallerie nazionali III, 52). „Ritratto picciolo in tavola. Ordinario."
c) Im Palazzo Caprara zu Bologna. Ende des XVIII. Jahrhunderts. Von Lanzi: Storia pitt. III. Aufl. I, 147 erwähnt.
d) Bei dem Eminentissimo Zelada in Rom. Ebendort erwähnt.
e) Angeblich von Sebastiano del Piombo, in der Sammlung des Herzogs von Orléans im Palais royal. Vgl. la Galerie du Palais royal. Paris 1786. Galerie historique des hommes les plus célèbres de tous les siècles, t. VIII.

B. In anderen Darstellungen angebrachte Bildnisse.

XLVI. Giorgio Vasari. Fresko in der Cancelleria, Sala de' cento giorni. Es stellt Paul III., wie er Benefizien ertheilt, dar und wurde 1545 gemalt. Michelangelo erscheint mit Sadolet, Pole, Bembo, Contarini und Giovio zusammen. Abb. des Kopfes bei Steinmann, Sixt. Kap. II, S. 484. Der Kopf, nur etwas stärker geneigt, entspricht in der Ansicht und in den Zügen durchaus dem Kapitolinischen Porträt. Alles erscheint etwas vergröbert und vereinfacht (so namentlich die Falten auf der Stirne), aber dies erklärt sich aus der Freskotechnik. Ich fühle mich, vergleiche ich Vasaris Zeichnung in den Uffizien, zu der Meinung gedrängt, Vasari habe sich, obgleich er es für alle jene Bildnisse behauptet, nicht an die Natur, sondern an jenes Gemälde, das in eben jener Zeit entstanden sein muss, gehalten. Das Umgekehrte ist nicht wahrscheinlich, da in dem Porträt auf dem Kapitol Feinheiten, die nur aus dem direkten Studium des Modells zu erklären sind, sich finden. Und man wird nicht leugnen können, dass Vasaris Kopf gröber wirkt, ja einen unangenehmen Zug hat, welcher, gewiss dem Meister nicht zu eigen, in jenem Bilde und in der Daniele'schen Büste fehlt.

XLVII. Giorgio Vasari, in dem Gemälde der Kardinalskreation Leos X. im Palazzo vecchio zu Florenz. Ich habe leider keine Abbildung oder Skizze zur Hand, um bestimmen zu können, auf welche Darstellung der hier angebrachte Kopf Michelangelos zurückzuführen wäre.

XLVIII. Marcello Venusti in der 1549 gemalten Kopie des Jüngsten Gerichtes im Neapeler Museum. Des Meisters Kopf ist, halb en face gesehen, links hinter dem Ezechiel in der linken Ecke unten angebracht, aber zu klein, als dass ihm Bestimmtes entnommen werden könnte.

XLIX. Daniele da Volterra in der Himmelfahrt der Maria in S. Trinità de' Monti in Rom. Abbildung des ergreifend geneigten, abwärts schauenden Kopfes, mit schmerzumflorten Zügen bei Steinmann: Sixt. Kap. II, S. 526. Die Züge sind nicht scharf ausgeprägt; es ist gleichsam nur ein allgemeiner, aber ungemein ausdrucksvoller Eindruck der Greisenerscheinung.

L. Alessandro Allori in seinem Jüngsten Gericht der Kapelle Montauti in S. Annunziata zu Florenz. Der Kopf befindet sich links über der Gruppe des Jünglings, der den Alten unter den Armen fasst und emporzieht. Eine gute Darstellung, von milderem Ausdruck, als er sonst gewöhnlich erscheint. Es wird schon von Baldinucci (IX, 522) erwähnt. Durch die Anbringung des Porträts bezeigte der Maler dem Genius, dessen Werk er die Ideen des seinigen verdankte, seine Erkenntlichkeit.

LI. Ascanio Condivi in einer Kreuzabnahme in S. Maria del Carmine bei Ripatransone. C. Grigioni erkennt in einer Figur Michelangelo, vor dem Ascanio stehe. (Rassegna bibliographica dell' arte italiana 1901. IV, S. 12.) Über die Richtigkeit dieser Behauptung habe ich kein Urtheil.

Ob, wie neuerdings von verschiedenen Seiten behauptet worden ist, in einem Kopfe ganz links auf der Pontormo'schen Anbetung der hl. drei Könige im Palazzo Pitti (Nr. 379) wirklich ein Bildniss Michelangelos zu erkennen sei, dünkt mich sehr zweifelhaft. Eine gewisse Ähnlichkeit lässt sich nicht leugnen, aber die Züge erscheinen mir zu plump. Eine Zeichnung Andrea del Sartos zu dem Kopfe ist in den Uffizien. (Jacobsen: Rep. f. Kunstw. XXVII, 259.)

Noch weniger vermag ich Steinmanns Behauptung zu unterschreiben, der in einem Kopfe (ganz links) einer Verkündigung des Zacharias von Jacopo del Conte im Oratorium von S. Giovanni Decollato zu Rom den Meister zu erkennen glaubt. (Monatshefte f. Kunstw. I, S. 8 ff. Abb. ebenda zu S. 652.) Die Formen des Kopfes, der Nase und der Stirn scheinen mir ganz verschieden; auch fehlen die charakteristischen Falten auf der Stirne und an den Wangen.

Auf welches Bildniss ein Stich Jakob Mathams von 1630 (B. III, p. 142, Nr. 28) zurückzuführen ist, welcher den Kopf, mit einer Kappe, fast en face darstellt, weiss ich nicht zu sagen. Er trägt die Bezeichnung: Michael Angelus Buonarrotus Florentinus Pictor,

Caelator et Architectus incomparabilis ad vivum delineatus prout est Romae in monte Trinitatis, perenni memoriae sacratur a Matham.

6

Zusammenfassendes

Überblicken wir nunmehr alle uns bekannt gewordenen Bildnisse, so ergiebt es sich, dass eine verhältnissmässig nur kleine Anzahl direkt nach dem Leben angefertigt worden und daher von Werth für uns sind. Es entspricht ganz des Künstlers Wesen, dass er eine Abneigung dagegen hatte, porträtirt zu werden. Nur aus Gefälligkeit hat er ausnahmsweise einmal eine Sitzung bewilligt. Und es ist kennzeichnend, dass es bescheidene, der Unterstützung bedürftige Talente, wie Bugiardini und Jacopo del Conte, nicht, den Medailleur Leoni ausgenommen, anerkannte Meister des Porträts waren, denen er solch eine Gunst gewährte. Traurig freilich für uns! Was würden wir darum geben, besässen wir ein Bildniss von Sebastiano — selbst einem ihm so nahe stehenden Manne scheint er Nein gesagt zu haben —, von Pontormo, von Bronzino angefertigt! Von Tizian, der mit ihm in Rom ja verkehrt hat, ganz zu schweigen! Im Interesse der Pietät für den grossen Meister wäre es zu wünschen, dass die meisten Bildnisse, alle die geistlosen und zum Theil erschreckend rohen Wiederholungen einiger wenigen besseren Originale nicht vorhanden wären. Welche Vorstellung von ihm muss z. B. der Besucher der Porträtsammlung in den Uffizien gewinnen? Doch eine geradezu abschreckende! Um so wichtiger ist es, die besseren und die zuverlässigeren Darstellungen hervorzuheben. Dass die Berücksichtigung der Authentizität neben der Güte die Erwähnung auch einiger künstlerisch recht mittelmässigen Dinge mit sich bringt, erklärt sich aus den soeben berührten Umständen.

Ehe ich diese Liste gebe, habe ich aber noch die Frage zu berücksichtigen, wie es sich mit den beiden Gemäldeporträts, welche Vasari als die einzigen originalen anführt, verhält. Denn dass Dieser wohl unterrichtet gewesen ist, ergiebt sich aus allen oben gegebenen Darlegungen. Die Prüfung erwies, dass nur zwei Bilder Anspruch darauf erheben können, als Originalporträts aufgefasst zu werden: das Bildniss mit dem Kopftuch in der Casa Buonarroti und jenes in der kapitolinischen Sammlung. Alle anderen erschienen als Kopien nach diesen beiden, in Sonderheit des kapitolinischen, und nach Stichen. Dass das Bugiardini'sche in jenem der Casa Buonarroti zu erkennen sei, sprach ich schon aus. Es ist das einzige unter allen erhaltenen Bildern, das den Werken des Künstlers verwandt erscheint und auch zeitlich, da es Michelangelo in jüngeren Jahren, als die anderen, darstellt, auf ihn hinweist. Unwillkürlich

stellt sich dann aber die Vermuthung ein, das kapitolinische Bildniss sei nicht von Marcello Venusti, dem es ohne irgend welche sichere Begründung zugeschrieben wird, sondern das von Vasari genannte Werk Jacopos del Conte. Gewiss hätte Vasari davon Kenntniss gehabt, wenn Venusti Michelangelo porträtirt hätte, denn er ist über Dessen Arbeiten nach Michelangelo'schen Zeichnungen doch sehr wohl unterrichtet. Verrathen nun seine eigenen Michelangelobildnisse (in der Cancelleria und in der Uffizienzeichnung) die Kenntniss, ja vielleicht mehr als dies: die Benutzung des kapitolinischen Porträts und zeigt die grosse Zahl der Kopien, die überhaupt nach diesem angefertigt worden sind, dass man es als ein authentisches Werk allgemein anerkannte und hoch schätzte, so scheint mir der Schluss sehr nahe zu liegen: der Künstler des Bildes im Kapitol ist Conte. Eine definitive Entscheidung hierüber würde erst der von mir nicht angestellte Vergleich mit Contes beglaubigten Werken ergeben. Vasari theilt uns mit, dass er, aus der Schule des Andrea del Sarto hervorgegangen, unter Paul III. nach Rom kam und dort der Porträtmaler des päpstlichen Hofes ward. (Vasari VII, 575 ff. Baglione, Ausg. 1649. S. 75.) Das früher erwähnte Fresko der Verkündigung des Zacharias in S. Giovanni decollato ist in den Jahren 1535 oder 1536 gemacht worden. Nicht sehr lange nachher, etwa Ende der dreissiger oder Anfang der vierziger Jahre, dürfte er Michelangelo porträtirt haben. Dass das Bildniss nicht von Venusti gemalt, scheint mir der Vergleich mit dem Porträt auf Dessen Jüngstem Gericht in Neapel zu ergeben. —

Bemerken möchte ich, dass der Meister in dem schwarzen Damastrock und in dem Seidenfilzhut „all' antica", die wir in Porträts kennen lernten, bestattet worden ist. An den Füssen trug er Stiefel mit Sporen. (Gaye III, 138. Vgl. oben II, S. 518.)

Verzeichniss der authentischen Porträts in zeitlicher Anordnung.

1. 1498. Anonymer Kupferstich im British Museum, unsere Nr. XV. Der am Fenster schlafende Jüngling. Ich nenne den Stich, weil es möglich, dass er nach einer Zeichnung aus jenem Jahre angefertigt ist.
2. Um 1520 etwa (oder früher?). Die fälschlich Daniele da Volterra zugeschriebene Röthelzeichnung in den Uffizien Nr. XXIII.
3. 1522? Gemälde von Bugiardini in der Casa Buonarroti. Nr. XXVI. Mit dem Kopftuch. Wiederholung im Louvre.
4. 1527. Holzschnitt in Fantis Triompho di Fortuna. Nr. XVI. Ich erwähne ihn, obgleich kein Porträt, wegen des in ihm wiedergegebenen allgemeinen Eindruckes von des Künstlers Persönlichkeit und Arbeit.

5. Etwa 1535—1540. Gemälde von Jacopo del Conte auf dem Kapitol. Nr. XXXI. — Wiederholungen in der Casa Buonarroti, im Korridor der Uffizien, bei Don Giovanni del Drago in Rom, in Hamptoncourt, beim Earl of Wemyss, in Hannover. Benutzt von Vasari in der Cancelleria und in der Zeichnung der Uffizien.
6. 1545. Stich von Giulio Bonasone. Profil. Nr. XVII. — Benutzt im Relief der Sammlung von Beckerath in Berlin.
7. 1546. Stich von Giulio Bonasone. Nr. XX. Mit dem Filzhut. — Hiernach die Gemälde in der Casa Stufa in Florenz, im Palazzo Pitti und in Wien; der Stich in der Nuova et ultima aggiunta delle porte d'Architettura.
8. Um 1550. Stich von Giorgio Ghisi. Nr. XXI. Verwandtschaft mit Contes Gemälde. Verwerthet (von Salviati?) in den Gemälden der Sammlungen Mond (London), Chaix (Paris), Strozzi (Florenz) und den Uffizien; in der Radirung in Berlin.
9. 1549. Im Neapeler Gemälde des Jüngsten Gerichtes von Marcello Venusti.
10. Letzte Lebenszeit. In dem Gemälde der Himmelfahrt Mariae von Daniele da Volterra in S. Trinità de' Monti.
11. Letzte Lebenszeit. Bronzebüste der Sammlung Simon in Berlin. Verwandt die Marmorbüste in Bayonne.
12. Letzte Lebenszeit. Bronzebüste des Daniele da Volterra. Unziselirte Abgüsse des Modelles: im Louvre (Nr. V), im Castello zu Mailand (Nr. VI) und in Oxford: Univ. Gall. (Nr. VII). Ziselirte und mit Drapirung versehene Exemplare: im Bargello (Nr. I), in der Akademie (Nr. II) und in der Casa Buonarroti (Nr. III) zu Florenz und im Konservatorenpalast zu Rom (Nr. IV). — Verwerthet in der Marmorbüste am Grabmal Michelangelos.
13. 1560. Die Medaille Leone Leonis. Modellirt 1560. Profil. Nr. XIII.
14. Letzte Lebenszeit. Miniatur Franciscos de Hollanda. Nr. XXIV.

So verschieden die künstlerischen Qualitäten dieser Darstellungen — Eines ist ihnen fast allen, als erschütternd charakteristisch für die Erscheinung des grossen Mannes, gemeinsam: ein den Zügen in tiefen, allmählich versteinernden Furchen eingeprägter und dem umflorten Blick der Augen innewohnender Ausdruck unendlichen, bis zur beängstigenden Qual sich steigernden Leidens. Sich ihnen nähern, heisst schmerzensvollen Mitleides in ein furchtbar tragisches Geheimniss sich versenken! Keinen überzeugenderen Beweis für die Richtigkeit des meinem Werke zu Grunde gelegten Satzes: dass, um den Meister und sein Schaffen zu verstehen, man sein Leiden verstehen müsse, giebt es, als die von ihm erhaltenen Bildnisse!

VERZEICHNISS
DER BESPROCHENEN ZEICHNUNGEN



Basel. Städt. Kunsts. I, 267. II, 76.
Bayonne. Musée Bonnat. I, 111f. 116. 245. II, 6. 11. 403.
Berlin. K. Kupferstichkabinet. I, 112. 146f. 173ff. 481. II, 170. 190. 485.
Budapest. Kupferstichkabinet. II, 295.
Cambridge. Rugby School. I, 263. II, 91. Trinity College. I, 47. 242.
Chantilly. I, 3. 64. II, 348.
Chatsworth. I, 263. 269. II, 18. 404.
Cremona. Pinakothek. I, 265.
Dresden. K. Kupferstichkabinet. I, 263. II, 81.
Düsseldorf. Akademie. I, 251. 252. 485. II, 444.
Florenz. Casa Buonarroti.
I, 1. I, 118. Madonna Doni.
I, 2. II, 341. Kleopatra.
I, 3. I, 255. Alter Frauenkopf.
I, 4. II, 15. Studie. Jüngstes Gericht.
I, 5. I, 260. Diomedesrelief.
I, 7. I, 265. 266. II, 485. Frau, Ezechiaslunette.
II, 9. I, 101. Karton von Pisa.
II, 12. I, 250. Haman.
III, 73. II, 208. Portal.
III, 104. I, 476. Grundriss.
III, 106. II, 209. Portal.
III, 123. I, 478. II, 218. S. Giovannino.
III, 124. I, 145. 477. II, 182. S. Giovannino.
IV, 24. I, 267. Frau, Naasonlunette.
Florenz. Casa Buonarroti.
V, 14 (im Text Druckfehler V, 64). II, 15. J. Gericht.
V, 17. II, 76. 80. 418. 455. Flüchtende Männer.
V, 18. II, 76. 80. 418. 455. Flüchtende Männer.
V, 19. I, 167. 464. II, 12. 129. Medicigrab. Libreria.
V, 20. II, 13. Kopie. J. Gericht.
VI, 27. II, 12. 16. J. Gericht.
VI, 29. I, 150. Sklave.
VI, 31. II, 14. J. Gericht.
VI, 32. II, 14f. J. Gericht.
VI, 33. I, 260. Ignudo.
VII, 34. II, 287. Apollo-David.
VII, 35. II, 400. Christus im Limbus.
VII, 36 (im Text Druckfehler VII, 7). II, 10. J. Gericht.
VII, 37. I, 252. II, 444. Eherne Schlange.
VIII, 38. II, 76. 80. 418. 455. Flüchtende Männer.
VIII, 43. I, 499. Grotesker Kopf.
IX. II, 89. Fassade S. Lorenzo.
X, 44. I, 245. Sitzende Figur.
X, 45. I, 245. Adam.
X, 47. I, 265. Manneskopf.
X, 49. I, 260. Ignudo.
X, 51. I, 158. Siegesdämon.
XI, 52. I, 258. Ignudo.
XI, 53. II, 293. Herkules und Antäus.
XI, 54. II, 15. J. Gericht.
XI, 55. I, 160. Sieger.
XII, 57. II, 334. Frauenkopf.
XII, 58. I, 64. Drei Figuren.
XII, 59. II, 340. Kopf.
XII, 61. II, 10. 452. Christus.

Florenz. Casa Buonarroti.

XII, 63. II, 297. Herkules.
XII, 64. I, 245. Adam.
XIII, 65. II, 6. J. Gericht.
XIII, 66. II, 9. 451. Christus.
XIII, 67. II, 76. 80. 418. 455. Flüchtende Männer.
XIV, 69. II, 489. Pietà.
XIV, 70. I, 264. II, 443. Opfer Isaaks.
XV, 71. I, 113. Madonna.
XVI, 72. II, 430. Madonna.
XVII, 75. I, 102. 258. 259. 262. Ignudi.
XVIII, 49. I, 445. 447. Medicigrab.
XVIII, 50. II, 139. Domkuppelgesims.
XVIII, 51. II, 99. Fassade S. Lorenzo.
XVIII, 52. I, 474. Medicigrab.
XIX, 59. I, 458. 500. Medicigrab.
XIX, 61. I, 500. Medicigrab.
XXI. I, 478. Päpstegrab.
XXI, 126. II, 135. Decke der Libreria.
XXII, 1. II, 221. Arch. Details.
XXII, 2. II, 199. 222. Arch. Details.
XXIII, 3. II, 199. 222. Arch. Details.
XXIII, 4. II, 199. 223. Arch. Details.
XXIV, 5. II, 199, 224. Arch. Details.
XXIV, 6. II, 112. Adler.
XXIV, 7. II, 127. Libreria.
XXV, 13. II, 148. Fortifikation.
XXVI, 17. II, 148. Fortifikation.
XXVI, 18. II, 148. Fortifikation.
XXVII, 19. II, 148. Fortifikation.
XXVII, 20. II, 148. Fortifikation.
XXVIII, 46. I, 479. Medicigrab.
XXVIII, 48. II, 124. Libreria.
XXIX, 47. II, 92. Fassade S. Lorenzo.
XXIX, 49. II, 92. Fassade S. Lorenzo.
XXX, 21. II, 148. Fortifikation.
XXX, 22. II, 148. Fortifikation.
XXXI, 27. I, 151. II, 149, 384. Fortifikation. Sklave. Historie.

Florenz. Casa Buonarroti.

XXXII, 28. II, 149. Fortifikation.
XXXII, 29. II, 149. Fortifikation.
XXXII, 30. II, 149. Fortifikation.
XXXIII, 32. II, 143. Terrain Via Mozzi.
XXXIII, 33. II, 140. Hausgrundriss.
XXXIII, 35. II, 163. Peterskuppel.
XXXIII, 36. I, 477. S. Giovannino.
XXXIII, 37. II, 126. Libreria.
XXXIV, 39. II, 124. 126. Libreria.
XXXIV, 40. I, 445. II, 137. Ciborium.
XXXV, 53. II, 130. 135. Libreria.
XXXV, 54. II, 100. Fassade S. Lorenzo. Säule.
XXXV, 55. II, 106. Kapitäle.
XXXV, 56. II, 106. Kapitäle.
XXXV, 57. II, 93. Fassade S. Lorenzo. Profil.
XXXVI, 64. II, 99. Fassade S. Lorenzo. Säule.
XXXVI, 65. II, 126. Libreria. Fenster.
XXXVI, 66. II, 139. Domkuppel.
XXXVII, 69. II, 93. 95. Fassade S. Lorenzo.
XXXVII, 71. I, 145. 445. 450. Medicigrab.
XXXVII, 72. I, 469. Medicigrab.
XXXIX, 62. II, 127. Libreria.
XXXIX, 107. I, 479. Medicigrab.
XL, 105. II, 109. Medicikapelle.
XLI, 76. II, 105. 109. Ciborium S. Lorenzo.
XLI, 77. II, 127. Libreria.
XLI, 78. II, 127. Libreria.
XLII, 88. I, 445. 448. Medicigrab.
XLII, 89. II, 121. 123. Libreria.
XLII, 90. II. 201. Palazzo Farnese.
XLII, 91. II, 91. Fassade S. Lorenzo.
XLII, 92. II, 126. 127. 129. Libreria.
XLII, 93. I, 446. Medicigrab.
XLII, 94. II, 136. Libreria.
XLIII, 79. II, 121. Libreria.
XLIII, 80. II, 120. Libreria.
XLIII, 81. II, 120. Libreria.
XLIII, 82. II, 106. Kapitäle.
XLIII, 83. II, 106. Kapitäle.
XLIII, 84. II, 209. Portal.

Florenz. Casa Buonarroti.
XLIII, 86. II, 106. Kapitäle.
XLIII, 87. II, 106. Kapitäle.
XLIV, 95. II, 127. Libreria.
XLIV, 96. II, 125. Libreria.
XLIV, 97. II, 126. 208. Libreria.
XLIV, 98. II, 126. Libreria.
XLIV, 99. II, 208. Portal.
XLV, 100. II, 218. 232. Wandverkleidung.
XLV, 101. II, 136. 219. Altar.
XLV, 102. II, 208. Portal.
XLV, 103. I, 145. 474. Medicigrab.
XLVI, 109. I, 145. 476. Medicigrab.
XLVI, 110. I, 448. II, 107. 229. 231. Reliquienbehälter.
XLVI, 111. II, 162. S. Peter.
XLVI, 112. II, 146. 219. Nische.
XLVII, 113. II, 93. 99. Fassade S. Lorenzo.
XLVII, 114. II, 218. 227. 231. Grundriss.
XLVIII, 31. II, 161. S. Peter.
XLIX, 14. II, 149. Fortifikation.
L, 25. II, 149. Fortifikation.
L, 26. II, 149. Fortifikation.
LI, 23. II, 149. Fortifikation.
LI, 24. II, 149. Fortifikation.
LII, 15. II, 149. Fortifikation.
LII, 16. II, 149. Fortifikation.
LIV, 117. II, 140. Palazzo Altopascio.
LIV, 118. II, 140. Palazzo Altopascio.
LIV, 119. II, 142. 145. 146. Grundriss.
LV, 120. I, 145. 477. II, 187. S. Giovannino.
LV, 121. I, 145. 475. II, 182. S. Giovannino.
LV, 122. II, 217. Grundriss.
LVI, 41. II, 95. Fassade S. Lorenzo.
LVI, 42. II, 124. Libreria.
LVI, 43. I, 161. II, 94. Fassade S. Lorenzo.
LVII, 11. II, 149. Fortifikation.
LVII, 12. II, 149. Fortifikation.
LVIII, 8. II, 109. 223. Medicikapelle. Triumphbogen.
LVIII, 9. I, 500. Medicigrab.

Florenz. Casa Buonarroti.
LVIII, 10. I, 500. Medicigrab.
Cod. XIII. Som. 40b. II, 338. Köpfe.

Florenz. Uffizien.
170. II, 7, J. Gericht.
205. II, 97. (Ignoto.) Fassade S. Lorenzo.
229. II, 457. Verkündigung.
230. II, 463. Gethsemane.
233 F. I, 93. 102. 111. 112. 113. 247. II, 112. Madonna. Matthäus.
236 F. I, 104. (Daniele da Volterra.) Karton von Pisa.
253. I, 481. (Heemskerk.) Giuliano Medici.
258. I, 457. Medicigrab.
284. II, 357. (Allori.) Tityos.
395 o. II, 545. (Vasari.) Bildniss Michelangelos.
539. II, 171. (Peruzzi ??) S. Peter.
545. II, 76. (Bronzino.) Engelsturz.
546. II, 76. (Bronzino.) Jüngstes Gericht.
591. I, 104. (Daniele da Volterra.) Karton von Pisa.
594. II, 253. Kandelaber.
598. II, 343. Sogen. Zenobia.
599. II, 334. Frauenköpfe.
601. II, 16. Schreiender Kopf.
603. I, 265. II, 335. Frauenkopf.
604. I, 263. Kopie Ignudo.
605. I, 255. Kopie.
606. I, 251. (Aristotele da San Gallo.) Eherne Schlange.
607. I, 452. 498. (Aristotele da San Gallo.) Medicigrab.
608. I, 147. Juliusdenkmal.
609. II, 349. Fortuna.
611. II, 354. Ganymed.
613. I, 100. II, 317. Karton von Pisa.
614. II, 347. Prudentia.
615. II, 81. Kopie Sixtina.
616. II, 16. Teufel.
617. I, 246. Sündfluth.
618. II, 455. Vertreibung der Wechsler.
620. I, 93. Feldherr.
621. II, 363. Studien. Putto.
675. I, 104. (Pontormo.) Karton von Pisa.

Florenz. Uffizien.
816 A. II, 129. (Ant. da San Gallo.) Libreria.
1052. II, 172. (Giov. Balducci.) S. Peter.
1232. I, 488. (Raff. da Montelupo.) Medicimadonna.
1416. II, 297. (Pietro Tacca.) Fontäne.
1464. II, 130. (Ant. da San Gallo.) Libreria.
1741 A. I, 162. (Aristotele da San Gallo.) Juliusgrab.
1841. I, 481. (Tintoretto.) Giuliano Medici.
2318. I, 254. (Heemskerk.) Kopie Sibylle.
3697. II, 98. (Batt. Nelli.) Fassade S. Lorenzo.
6548. I, 485. (Pontormo.) Crepusculo.
6960. I, 151. (Bandinelli.) Sklave.
12794. I, 104. (Dom. Campagnola?) Karton von Pisa.
12914. I, 486. (Tizian?) Der Tag.
13045. II, 298. (Tintoretto.) Simson.
13046. II, 298. (Tintoretto.) Simson.
14412. II, 81. Reiter.
14750. I, 149. (Aristotele da San Gallo.) Juliusdenkmal.
14778. I, 486. (Bronzino.) Der Tag.
15002. II, 298. (Tintoretto.) Simson.
15003. II, 298. (Tintoretto.) Simson.
15308. I, 104. (Ignoto.) Karton von Pisa.
15309. I, 104. (Ignoto.) Karton von Pisa.
16077. I, 103. Karton von Pisa.
16983. I, 486. Ignoto. Der Tag.
16984. I, 485. Ignoto. Crepusculo.
17133. II, 298. (Tintoretto.) Simson.
17134. II, 298. (Tintoretto.) Simson.
17371. I, 251. (Gabbiani.)
17377. II, 11. 12. 13. 17. J. Gericht.
17378. I, 241. 268. II, 101. Mann mit Buch. Sixtina.
17379. I, 241. 268. II, 101. Mann mit Buch. Sixtina.
17381. I, 246. Sündfluth.
17386. I, 269. (Passarotti.) Kopie.
17389. I, 603. Karton von Pisa.
17390. II, 298. (Tintoretto.) Simson.
17393. I, 267. (Passarotti.) Kopie.

Florenz. Uffizien.
17754. I, 485. Kopie. Aurora.
18209. I, 482. Kopie. Lorenzo Medici.
18558. I, 64. Kopie. Marsyas.
18634. I, 102. Karton von Pisa. Kopie.
18718. I, 162. 261. Medaillon.
18719. I, 487. Die Nacht.
18720. I, 258. 259. Ignudo.
18721. I, 151. 162. 250. 264. Eherne Schlange. Sklave.
18722. I, 243. 248. 258. 260. Ignudo.
18723. II, 460. Verkündigung.
18729. I, 94. II, 101. 460. Sitzender Mann.
18730. I, 64. Torso.
18735. I, 246. 263. II, 10. Sündfluth.
18736. II, 357. Tityos.
18737. I, 265. II, 317. Drei Figuren.
Dosio. Archit. *91. 2535. 4345.* II, 170. 171.
Bacchus, nach dem. I, 48.
Bandinelli. Madonna. I, 12.
Daniele da Volterra? Bildniss Michelangelos. II, 544.

Frankfurt a. M. Staedel'sches Institut.
391. II, 17. Kopie. J. Gericht.
392. I, 499. II, 16. 336. Groteske Köpfe.
3974. I, 269. Kopie. Lunette.
3975. II, 453. Kopie. Auferstehung.
3977. I, 263. Kopie. Ignudo.
3978. II, 472. Christus am Kreuz.
3979. II, 366. Bogenschützen.
3982. II, 17. Kopie. J. Gericht.

Genua. Palazzo bianco. I, 244. 263.

Haarlem. Musée Teyler.
I. (v. Marcuard Taf.) I, 103. Karton von Pisa.
II. I, 103. Karton von Pisa.
III. I, 247. Judith.
IV. I, 102. II, 492. Karton von Pisa.
V. I, 262. Ignudo.
VI. I, 243. Erschaffung Adams.
VII. I, 243. 262. Erschaffung Adams. Ignudo.
VIII. I, 243. Erschaffung Adams.
IX. I, 250. Haman.
X. I, 486. Der Tag.
XI. I, 481. 486. Der Tag. Giuliano.
XII. II, 122. 123. Libreria.

Haarlem. Musée Teyler.
XIII. II, 10. Laurentius. J. Gericht.
XIV. II, 16 f. J. Gericht.
XV. II, 14. Teufel. J. Gericht.
XVI. II, 160. 167. 209. 210. 442. S. Peter.
XVII. II, 442. S. Peter. Figuren.
XVIII. II, 161. 167 f. 442. S. Peter. Figuren.
XIX. II, 404. 480. Kreuzabnahme.
XX. II, 404.
XXI. II, 295. 298. 359. Herkules.
XXII. II, 473.
XXV. I, 3. Studien nach altem Meister.

Hamburg. Kunsthalle.
21094. I, 102. II, 339.
21311. II, 171.

Lille. Musée Wicar.
90. II, 203. 205. 357. Palast. Tityos.
93. II, 161. S. Peter.
94. II, 91. 203. Tabernakel.
95. I, 499. II, 16. Grotesken.
97. II, 14. J. Gericht.
98. I, 244. Bettlerin.
99. II, 15. J. Gericht.
104. II, 17. J. Gericht.
Battista da San Gallo. II, 90. 122. 204.

London. British Museum.
1854—5—13—1. I, 158. 494. Flussgott.
1854—6—28—1. I, 261. (Bandinelli.) Mann.
1856—5—10—1173. II, 11. J. Gericht.
1859—5—14—818. I, 488. II, 430. Madonna.
1859—5—14—820. I, 249. Haman.
1859—5—14—822. I, 449. 451. Medicigrab.
1859—5—14—823. I, 160. 464. II, 244. Medicigrab.
1859—5—14—824. I, 149. Juliusdenkmal.
1859—6—25—347. II, 336. Frauenkopf.
1859—6—25—534. I, 453. 454. Medicigrab.
1859—6—25—545. I, 244. 444. 448. 449. Medicigrab.
1859—6—25—546. I, 450. Medicigrab.

London. British Museum.
1859—6—25—547. I, 257. Kostümstudie. Sibylle.
1859—6—25—548. II, 224. Arch. Details.
1859—6—25—549. II, 224. Arch. Details.
1859—6—25—550. II, 135. Libreria.
1850—6—25—551. I, 260. Ignudo.
1859—6—25—552. II, 471. Christus am Kreuz.
1859—6—25—553. II, 327. 445. Venus.
1859—6—25—555. I, 249. Haman.
1859—6—25—557. I, 499. II, 16. 294. Masken. Herkules.
1859—6—25—559. I, 446. Medicigrab.
1859—6—25—560. II, 100. 199. 220. 221. Arch. Details.
1859—6—25—561. II, 337. Frau mit Spindel.
1859—6—25—562. II, 430. Madonna.
1859—6—25—563. I, 103. 245. Karton von Pisa.
1859—6—25—564. I, 60. 111. 116. 251. Putten. Madonna.
1859—6—25—565. I, 265. II, 383. 433. Studien. Madonna.
1859—6—25—566. I, 101. Karton von Pisa.
1859—6—25—567. I, 240. 244. 262. Sixtinische Decke.
1859—6—25—568. I, 258. 260, 261. II, 491. Ignudi.
1859—6—25—569. I, 495. Flussgott.
1860—6—16—1. II, 405. 432. Maria mit Kind und Johannes.
1860—6—16—2. II, 454. Vertreibung der Wechsler.
1860—6—16—3. II, 405. 477 f. Die drei Kreuze.
1860—6—16—4. II, 482. Frauen unterm Kreuz.
1860—6—16—5. II, 11. 12. J. Gericht.
1860—6—16—133. II, 452. Auferstehung.
1860—7—14—1. II, 397. Lazarus.
1860—7—14—2. II, 396. Lazarus.
1885—5—9—1893. II, 12. J. Gericht.
1885—5—9—1894. II, 14. J. Gericht.
1886—5—13—5. II, 13. J. Gericht.
1896—7—10—1. I, 151. II, 406. 496. Beweinung Christi.

London. British Museum.
1887—5—2—115. I, 255. Jesajas.
1887—5—2—116. I, 52f. 102. 103. Karton von Pisa.
1887—5—2—117. I, 101. 113. Karton von Pisa.
1887—5—2—118. I, 241. 254. Sixtinische Decke.
1887—5—2—119. II, 451. Auferstehung.
1887—5—2—120. II, 343. Kopie.
1900—6—11—1. II, 406. 459. Verkündigung.
Pp. 1—58. I, 113. 489. Madonna.
Pp. 1—61. I, 244. Liegender Mann.
Pp. 2—123. I, 253. Jonas.

London. British Museum. Samml. Malcolm.
55. I, 482. II, 545. Graf Canossa.
56. II, 347. Frauenkopf.
57. II, 346. Frauenkopf.
59. I, 93. 102. II, 112. Karton von Pisa. Apostel.
60. I, 249. Haman.
61. I, 3. 243. 261. Astrolog.
62. I, 123. Autor? Paul III.
63. II, 398. Geisselung.
64. II, 452. Auferstandener.
65. II, 12. 206. J. Gericht.
66. II, 295. Herkules und Antäus.
67. II, 466. Christus am Kreuz.
68. II, 14. Kopie. Wollust.
70. II, 122. Libreria.
71. I, 500. II, 124. Arch. Details.
72. II, 473. Christus am Kreuz.
73. II, 471. Christus am Kreuz.
74. II, 10. Bartholomäus.
75. II, 17. J. Gericht.
76. II, 17. 112. J. Gericht. Drache.
78. II, 459. Verkündigung.
79. II, 359. Phaeton.
80. II, 8. 14. 17. J. Gericht.
Karton „Epiphania". II, 439ff.

London. British Museum. Bibliothek.
Ms. 21907. I, 486.

London. Royal Academy.
Karton der Leda. II, 317.

London. South Kensington Mus. Dyce Coll. I, 104.

London. Mr. G. T. Clough. II, 169. 448. 503.

London. Mr. Fairfax Murray. II, 444.

London. Mr. Gathorne Hardy. II, 80. 492. 493. 499.

London. Mr. J. P. Heseltine. I, 3. 11. 12. 112. 269. II, 268. 408. 431. 434.

London. Einst Th. Lawrence. II, 435. 459. 472.

London. Mr. E. J. Poynter. II, 18.

London. Einst Sir Charles Robinson. II, 13. 408. 476.

London. Mr. Ch. Newton Robinson. II, 354.

Madrid. Don Aureliano de Beruete. I, 254.

Mailand. Ambrosiana. I, 242. 245. 250. 252. II, 18. 348. 443.

Mailand. Brera. II, 366.

Mailand. Städt. Archiv. Samml. Bianconi. II, 96.

München. K. Kupferstichkabinet. I, 4. 247. 257. 263. 457. 466. II, 89. 96.

Neapel. Museo.
Karton der Venus. II, 327.
Karton für die Bekehrung Sauls. II, 81.

Oxford. Univ. Gall.
1. I, 264. Des Feldherrn Auftrag.
2. I, 264. II, 485. Alter und Junger.
3. I, 64. Kopie. Venus.
5. I, 78. Studien.
6. I, 264. 494. Flussgott.
7. I, 494. Der Tag.
8. I, 247. 258. Studien.
9. I, 266. Kopf.
10. I, 257. II, 337. Frauenkopf. Sibylle.
11. I, 265. Schreiender Kopf.
12. I, 253. II, 491. Sitzender Mann. Grotesken.
13. II, 112. 341. 485. Drache.
14. I, 256. Entwurf. Sibylle.
15. I, 101. 113. Karton von Pisa.
16. I, 101. Karton von Pisa.
17. I, 101. Karton von Pisa.
18. I, 101. Karton von Pisa.
19. I, 101. Karton von Pisa.
20. II, 360. Pferd (Phaeton?).
22. I, 114. II, 340. Anna selbdritt.
23. I, 151. 254. Libica. Sklaven.
24. 25. I, 242. 254. 263. 266. 267. 268. 269. 270. 271. Skizzenbuch.

Oxford. Univ. Gall.
27. I, 267. Joram.
29. I, 251. II, 444. Eherne Schlange.
30. I, 255. Kopie. Sibylle.
31. I, 245. Kopie. Bettlerin.
32. I, 247. 262. II, 337. 340. Köpfe.
34. I, 244. Kopie. Adam.
35. I, 253. Kopie. Jonas.
36. I, 241. Kopie. Sixtinische Decke.
37. II, 408 f. 499. Grablegung.
38. II, 476. Kreuzigung.
40. I, 455. II, 218. Medicigrab.
41. I, 457. Medicigrab.
42. I, 86. 159. 473. Medicigrab.
42a. I, 64. Knabe.
43. I, 482. 485. Lorenzo Medici.
45. I, 487. II, 294. Studien. Herkules.
46. I, 485. 486. Kopie. Der Abend.
47. I, 487. Kopie. Die Nacht.
49. II, 106. 451. Reliquientribüne.
50. II, 516. Sezirung des Leichnams.
52. II, 363. Kopie. Bacchanal.
53. II, 337. Kopie. Frauenkopf.
53a. II, 112. Drache.
55. I, 268. II, 445. Simson und Dalila.
57. II, 356. 517. Jupiter und Ganymed.
58. II, 13. J. Gericht.
60. II, 14. 18. 80. Erschreckte Männer.
61. II, 18. Kopie. J. Gericht.
62. II, 18. Kopie. J. Gericht.
63. II, 18. Kopie. J. Gericht.
65. II, 17. Kopie. J. Gericht.
66. I, 64. II, 303. Nach Torso.
69. II, 18. 297. 377. 455. Gruppe: der Todtschlag.
70, 1. II, 279. 497. 499. Pietà.
70, 2. II, 462. Gethsemane.
70, 3. II, 12. J. Gericht.
71. II, 80. 455. Vertreibung der Wechsler?
72. II, 472. Christus am Kreuz.
73. II, 467. Christus am Kreuz.
74. II, 461. Verkündigung.
75. I, 500. Frauenkopf.
76. I, 64. Faun.
77. II, 79. Kap. Paolina.
80. II, 201. Palazzo Farnese.
81. II, 162. 201. S. Peter.
82. II, 162. S. Peter.
83. II, 18. J. Gericht.

Oxford. Christchurch College.
1. II, 401. Studien.
2. II, 409. 434. Familie.
3. II, 467. Christus am Kreuz.
4. I, 457. Medicigrab.
264. II, 337. Frauenkopf.
Architektur. I, 458.
Tintoretto. I, 481.

Paris. Louvre.
109. I, 63. II, 335. 485. Faunskopf.
110. I, 78. 114. 265. Anna selbdritt.
111. I, 153. 455. 467. Sklave. Medicigrab.
112. II, 410. 428 f. 449. Maria mit Kind.
113. II, 401. 410. 433. Frau mit Kind.
114. I, 158. II, 485. Sieger.
115. I, 256. Sibyllen.
116. I, 153. Sklave.
117. I, 65. Faun.
118. II, 469. Johannes.
119. I, 153. Sklave.
120. II, 473. Christus am Kreuz.
121. I, 431. II, 410. Maria mit Kind.
122. I, 247. 256. II, 501. Sündfluth.
123. I, 79. 86. 87. 247. 261. David.
124. I, 488. Medicimadonna.
125. II, 411. 490. Pietà.
134. II, 93. (A. da San Gallo.)
210. I, 487. Kopie.
212. I, 486. Kopie.
688. I, 153. Sklave.
689. I, 159. II, 485. Sieger.
690. II, 338. Frau.
702. I, 94. Mann.
706. I, 4. Männer nach Giotto.
707. I, 100. II, 14. Karton von Pisa.
708. I, 480. II, 411. Medicigrab.
709. II, 295. Die Ringer.
712. I, 103. 159. Karton von Pisa.
713. I, 104.
717. II, 517. Die Hand.
718. I, 251. Zwei Männer tragen einen Dritten.
719. I, 499. Maria unter Kreuz.
720. II, 469. Maria.
726. II, 485. Magdalena.
727. I, 101. II, 339. Karton von Pisa.
730. I, 266. Kopie. Sixtina.
733. II, 342. Kopie. Kleopatra.
734. II, 351. Kopie. Ganymed.
736. II, 18. Kopie. J. Gericht.
737. I, 468. Medicigrab.
738. II, 18. Kopie. J. Gericht.
739. II, 268. 473. Christus am Kreuz.

Paris. Louvre.
740. I, 255. II, 18. Kopie. J. Gericht.
742. I, 253. Kopie. Sixtina.
744. II, 18. Kopie. J. Gericht.
745. I, 267. Kopie. Sixtina.
746. I, 265. Kopie. Sixtina.
747. I, 254. Kopie. Sixtina.
748. I, 246. Opfer Noahs.
751. I, 486. Kopie. Tag.
752. I, 244. Kopie. Sixtina.
753. I, 254. Kopie. Sixtina.
754—762. I, 257. Kopie. Sixtina.
763. I, 104. Kopie. Karton.
766. II, 464. Kopie. Samariterin.
768. I, 253. 487. Kopie. Sixtina.
769. I, 252. Kopie. Sixtina.
771. I, 486. 487. Kopie. Tag. Nacht.
771. 772. I, 257. Kopie. Sixtina.
774. I, 249. Kopie. Sixtina.
775. II, 317. Leda.
777. II, 351. Ganymed.
780. 781. I, 257. Kopie. Sixtina.
783. II, 18. Kopie. J. Gericht.
784. 785. I, 263. Kopie. Sixtina.
787. I, 58. Kopie. Pietà. S. Peter.
788. I, 263. Kopie. Sixtina.
789. I, 457. Medicigrab.
790. II, 18. Kopie. J. Gericht.
791. 792. II, 361. Kopie. Phaeton.
793. I, 255. Kopie. Sixtina.
794. I, 245. Kopie. Sixtina.
795. II, 18. Kopie. J. Gericht.
797. II, 18. Kopie. J. Gericht.
798. I, 252. Kopie. Sixtina.
799. I, 482. Penseroso.
800. I, 245. Kopie. Sixtina.
806. II, 18. Kopie. J. Gericht.
808. II, 18. Kopie. J. Gericht.
810. I, 104. Kopie. Karton von Pisa.
811. II, 366. Kopie. Bogenschützen.
813. I, 265. Kopie. Sixtina.
815. II, 316. Leda.
817. II, 18. Kopie. J. Gericht.
818. II, 366. Kopie. Bogenschützen.
819. II, 18. Kopie. J. Gericht.
820. I, 255. Kopie. Sixtina.
821. II, 18. Kopie. J. Gericht.
824. II, 18. Kopie. J. Gericht.
826. II, 351. Kopie. Ganymed.
829. II, 361. Kopie. Phaeton.
830. II, 18. Kopie. J. Gericht.
831. I, 249. Kopie. Sixtina.
833. I, 263. Kopie. Sixtina.

Paris. Louvre.
834. II, 17. Kopie. J. Gericht.
836. II, 481. Kreuzabnahme.
841. II, 471. Christus am Kreuz.
842. II, 471. Christus am Kreuz.
843. II, 471. Christus am Kreuz.
844. I, 145. 244. 245. 262. Sklave. Juliusdenkmal.
846. I, 80. Jüngling.
851. I, 263. Kopie. Sixtina.
860. I, 259. Ignudo.
861. I, 263. Kopie. Sixtina.
864. I, 263. Kopie. Sixtina.
1972. I, 65. Hermes.
1973. I, 489. Madonna.
1974. I, 246. 249. 258. Noah.
2716. II, 500. Grabtragung.
Kreuzigung II, 476.
Codex Vallardi I, 267. II, 18. 243. 355. 378.
Paris. Ec. des beaux-arts. II, 374.
Paris. Mr. Valton. I, 154.
Rom. Corsiniana. II, 18. 298. 399 f. 417.
Rom. Vatikanische Bibl. II, 18. 127. 133.
Rowfant. Crawley. Mrs. Locker-Sampson. I, 244. 262.
Siena. Biblioteca comunale. II, 122.
Stockholm. K. Museum. I, 253.
Stuttgart. K. Kupferstichkabinet. II, 194.
Venedig. Accademia. I, 104. 242. 244. 256. II, 18. 337. 361. 411. 483.
Weimar. Grossh. Schloss. I, 254. 255. II, 18. 375. 545.
Wien. Albertina.
100. Sc. Rom. I, 252. Kopie. Sixtina.
125. I, 104. Kopie. Karton von Pisa.
126. I, 104. Kopie. Karton von Pisa.
135. I, 255. Kopie. Delphica.
136. II, 411. 498. Grablegung.
137 (im Text Druckfehler: 173). II, 412. 484. 497. Pietà.
138. I, 57. 248. II, 485. Liegender Mann.
139. II, 18. Kopie. J. Gericht.
145. I, 466. Medicigrab.
146. I, 457. Medicigrab.
150. I, 4. Nach Masaccio.
152. I, 101. 489. Maria mit Kind.

Wien. Albertina.
155. I, 262. Ignudo.
156a. I, 100 ff. 106 ff. Karton von Pisa.
157. I, 103. Karton von Pisa.
158. II, 79. Bekehrung Sauls.
167. I, 105. Karton von Pisa.
168. I, 47. Kopie. Bacchus.
191. I, 263. Kopie. Sixtina.
204. I, 265. Kopie. Sixtina.
450. I, 482.
691. I, 255. Kopie. Lorenzo Medici.
Wien. Hofbibliothek. I, 458.
Windsor.
Sklave. I, 79. 154.
Frauenkopf. I, 268.
Pietà. II, 492.
Grotesker Kopf. I, 499. 536.
Herkulesthaten. II, 295. 370 f.
Auferstehung. II, 450.
Bogenschützen. II, 365 ff.
Windsor.
Ganymed. II, 351 ff.
Tityos. II, 356 ff. 451.
Auferstehender Christus. II, 450.
Phaeton. II, 336. 361 ff.
Bacchanal. II, 363.
Verdammter. II, 16.
Jüngstes Gericht. II, 9. 13.
Christus am Kreuz. II, 474.
Christus am Kreuz, Maria, Johannes. II, 472.
Christus am Kreuz, Maria, Johannes. II, 474.
Maria mit Kind. I, 550. II, 412.
Maria mit Kind und Joh. II, 412. 429.
Knieende Frau. II, 412.
Kopien. I, 39. 65. 250. 266. 269. II, 344. 346. 366.
Sixtinische Decke. I, 241.
Lionardo. Neptun. II, 375.

Das Verzeichniss der Personen und der Kunstwerke wird in den Gesamtregistern am Schluss des III. Bandes des Werkes: „Michelangelo und das Ende der Renaissance“ gegeben werden.







